This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Max Hesse's illustrierte Katechismen
Band A & B.

Katechismus der Kompositionslehre

von

Dr. Hugo Riemann.

Leipzig.
Max Hesse's Verlag.

Mus. 330.6

Harvard College Library

FROM THE BEQUEST OF

CHARLES SUMNER, LL.D.,

OF BOSTON,

(Class of 1830).

"For books relating to Politics and Fine Arts."

11 Dec., 1891.

LIBRARY

Max Hesse's
illustrierte Katechismen
Band 8.

Katechismus
der
Kompositionslehre
(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

I. Teil.

Leipzig

Katechismus

der

Kompositionslehre

(Musikalische Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

I. Teil.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1889.

~~122½.55~~
Mus.330.6.
DEC 11 1891
LIBRARY.
Sumner fund.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

Dem Meiſter

Dr. Johannes Brahms

gewidmet.

Vorwort.

Der Katechismus der Formenlehre ist als anschließend an des Verfassers Schulwerke (Handbuch der „Harmonielehre", „Neue Schule der Melodik", „Systematische Modulationslehre", „Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunktes", „Musikalische Dynamik und Agogik") gedacht, tritt daher mehr oder weniger aus dem Rahmen der übrigen Katechismen heraus, sofern er nicht ein Nachschlage- oder Merkbüchlein sondern ein Schulbuch sein soll. Hoffentlich wird man das nicht für einen Fehler halten. Der billige Preis wird, denke ich, kein Hinderungsgrund für seine gute Aufnahme sein. Natürlich sind mit dem Studium der Formenlehre Versuche in der praktischen Komposition zu verbinden, zunächst solche in der einstimmigen Melodiebildung, sodann zunächst im schlichten Satz Note gegen Note oder mit einfacher Begleitung, und zwar stets unter Berücksichtigung verschiedener Tempi, Taktarten und Rhythmen, d. h. der Schüler arbeitet auf jeder Stufe der Lehre selbständige Sätze resp. ausgeführtere Melodien mit Zwischengliedern, später mit kontrastierenden Themen, im Andante-, Adagio-, Allegro-Charakter, wobei ihn der Lehrer auf gute Vorbilder hinweist; später werden künstlichere Stimmführungen, Figurationen,

Imitationen und die wirkliche fugierte Schreibweise mit in Betracht gezogen. Besonders leicht werden dem Anfänger kleine Übungen in der Liedkomposition, weil ihm da der Dichter schon gut vorgearbeitet hat. Ehe aber der Lehrer eine geschickte Begleitung zu Liedern vom Schüler erwarten kann, muß er denselben im Satz kleiner Klavierstücke sich üben lassen. Die Lieder werden also vorher entweder ohne Begleitung oder mehrstimmig schlicht Note gegen Note (allmählich mit Einflechtung freier Einsätze einzelner Stimmen) als Chorlieder gesetzt. Mit wachsender Entwickelung der Beweglichkeit gehe man dazu über, statt für Singstimmen für Instrumente (Streichquartett, Klavier und Violine 2c.) schreiben zu lassen. Der zweite Teil des Katechismus giebt die erforderlichen Anweisungen für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken.

Möge das Büchlein Gutes stiften!

Hamburg, im Januar 1889.

Dr. Hugo Riemann.

Inhaltsverzeichnis.

Fragen:

I. Teil: Die allgemeine Formenlehre . . . . 1—17

Begriffsbestimmung 1. Aufgabe der allgemeinen Formenlehre 2. Elemente der musikalischen Formgebung 3. Merkmale der Motive 4. Verbindung von Takt-Motiven zu Gruppen, Halbsätzen und Sätzen 5. Anschlußmotive und Anfänge mit der schweren Zeit 6. Harmonische Bedingungen der Formgebung (Schluß, Halbschluß, Trugschluß ꝛc.) 7. Modulation im metrischen Schema 8. Störungen der Symmetrie (Einschaltungen, Auslassungen, Umdeutungen) 9. Die großen Formen (Übersicht) 10. Die erste Form (nur ein Thema) 11. Die zweite Form (mit zwei Themen) 12. Die dritte Form (3 Themen) 13. Durchführung 14. Fuge und Fugato 15. Cyklische Formen 16. Psychologische Form 17.

Der zweite Teil enthält die angewandte Formenlehre (Erklärung der Eigentümlichkeiten der einzelnen historisch gewordenen Formen).

1. Teil.

Die allgemeine Formenlehre.

1. Was versteht man unter der Bezeichnung: Musikalische Kompositionslehre?

Zunächst im weitesten Sinne die Lehre vom Tonsatz in ihrem ganzen Umfange von der Elementarmusiklehre bis zur Anleitung, Symphonien, Opern und Oratorien zu schreiben; dann aber im engeren Sinne die Lehre von den musikalischen Formen und zwar sowohl die allgemeine Lehre vom logischen Aufbau der Tonstücke als die spezielle von den charakteristischen Merkmalen der verschiedenen im Laufe der Zeiten entstandenen und mit besonderen Namen belegten Arten von Tonstücken. Die Kompositionslehre im engeren Sinne gliedert sich also ohne weiteres in zwei Hauptteile:

a) die abstrakte (allgemeine) Formenlehre, und
b) die angewandte (spezielle) Formenlehre.

Die Gesetze der allgemeinen Formenlehre stehen über denen der angewandten, sind allgemein giltig, nicht nur für die bereits gewordenen, sondern (sofern sie richtig gefaßt sind) auch für alle etwa noch weiterhin entstehenden Formen; sie sind Theorie im eminenten Sinne des Worts. Die Spezialanweisungen zur Verfertigung eines Menuetts oder einer Fuge, eines Sonatensatzes, einer Arie sind dagegen mehr direkt in die Praxis überführende und enthalten vieles, was das Wesen der Kunst selbst direkt nicht angeht. Die angewandte Formenlehre setzt aber die allgemeine Formenlehre voraus; was ein Menuett oder eine Fuge sein soll, muß vor allem an sich vernünftige Musik sein: es ist daher sehr wohl möglich, daß ein Tonstück nur mit dem ihm beigelegten Namen in Widerspruch steht, sodaß es vom Standpunkt der angewandten Formenlehre aus verfehlt ist, während die allgemeine Formenlehre daran nichts auszusetzen findet. In den meisten Fällen ist dann leicht Rat zu schaffen, indem man dem Stücke den ihm von Rechts wegen zukommenden Namen giebt; überall geht das aber freilich nicht an, vor allem dann nicht, wenn eine Musik einem bestimmten Zwecke dienen soll: wollte man z. B. statt

eines festlichen Marsches eine Gigue oder statt eines Choralvorspiels einen Walzer spielen, so dürfte doch mit der bloßen Umnennung nichts gedient sein, sondern der Fehler bliebe derselbe. Hiernach ist es wohl klar, daß der angehende Tonsetzer nicht nur logisch richtig sondern auch charakteristisch und einem vorgestellten Zwecke entsprechend schreiben lernen muß. Entbehrlich ist weder das Studium der allgemeinen noch das der angewandten Formenlehre; dem gebornen Künstler wird die erstere kaum etwas neues sagen und auch das wesentlichste der letzteren wird er ohne Lehre den Meistern absehen können: daß aber die Lehre ihm diesen Assimilationsprozeß erleichtern und daß sie ihm auch auf dem Gebiete der freien Erfindung ein weiser Berater und Führer sein kann, wird niemand in Abrede stellen!

2. Wie läßt sich die Aufgabe der allgemeinen Formenlehre näher umschreiben?

Das Erfinden bedeutender musikalischen Ideen kann nicht gelehrt werden: dieselben sind eine Gabe des Himmels und fallen dem Genie ohne Arbeit und Mühe zu, während der minderbegabte vergebens nach ihnen ringt. Worin die Wunderkraft so mancher Stellen von wenigen Takten, ja wenigen Noten liegt, wer wollte es ganz ergründen? Der möglichen Kombinationen der Töne in ihrer Verschiedenheit nach Höhe, Stärke, Klangfarbe, wie der möglichen rhythmischen und agogischen Verknüpfungen sind so zahllose, daß die Lehre anstatt anregend nur durch nüchternen Schematismus abschreckend wirken müßte, wollte sie dieselben ordnen und ihrem Werte nach sichten. Da kann ihre Aufgabe nur sein, den Zögling auf den direktesten Wegen ins musikalische Leben selbst, in die praktische Musikübung einzuführen, daß er sein Herz an den Ideen der großen Meister entzünde, daß er begeistert und gerührt werde, um endlich, wenn er lange genug zugehört hat, selbst mitzureden! Nur der durchs Hören geweckte und geförderte *lebendige Tonsinn* kann bedeutsame Ideen erzeugen; alles Wissen und Können, alle Gelehrsamkeit und Routine wird nur blutlose Schemen schaffen. Wem nicht ein einzelner, langhallender Hornton oder der silberhelle Triller einer hohen Sopranstimme das Herz bewegen kann, der ist kein Musiker, und verstünde er noch soviel vom Kontrapunkt!

Dagegen vermag aber die Lehre großes zu wirken, sobald es sich nicht ums Erfinden sondern um die *Verwertung von Ideen* handelt. Hier dem Schüler die Fülle möglicher Wege zu zeigen, ihn bald den einen bald den andern wandeln zu lassen, damit er nicht in Einseitigkeiten und sterotype Manieren verfalle — das ist so recht eigentlich die Aufgabe der allgemeinen Formenlehre. Die Idee eines musikalischen Satzes kommt dem Musiker in der Regel nur in der Gestalt eines kurzen Themas, ja eines Motivs von wenigen Tönen; die melodische, harmonische und metrisch-rhythmische Physiognomie eines solchen „Einfalls" ist scharf gezeichnet und charakteristisch; aber gerade darin liegt die Schwierigkeit seiner weiteren Fortentwickelung: die Gefahr, in Monotonie zu verfallen, ist um

so größer, je individuell ausgeprägter das Ausgangsmotiv ist. Vor allem wird also die allgemeine Formenlehre von Betrachtungen über die kunstgerechte Fortspinnung der Motive auszugehen haben. Sie wird ihre Kreise zunächst eng, allmählich aber weiter und weiter ziehen, d. h. sie wird mit dem Aufweise beginnen, wie ein ganz kurzes Musikstück (etwa ein Albumblatt, Lied, ein Tanzteil) sich normal aufbaut, und damit enden, daß sie für die Anlage von Werken größter Ausdehnung (Sonatensatz) die allgemeinen Hinweise giebt. Vieles von dem, was ins Gebiet der Kompositionslehre im weiteren Sinne gehört, ist als in der Elementarmusiklehre, der Harmonielehre und dem Kontrapunkt absolviert vorauszusetzen; als selbstverständlich gilt uns, daß nur derjenige versuchen wird, sich schöpferisch zu bethätigen oder Ordnung und Methode in seine freien Übungen zu bringen, welcher durch jahrelanges reproduktives Musizieren (sei es als Spieler irgend welches Instruments oder als Sänger), nicht nur das Notenschriftwesen, sondern auch die Anfänge eigentlicher Theorie, die Lehre von den Tonarten, den Tonleitern und Akkorden, gründlich kennen gelernt hat. In wie bedeutsamer Weise durch diese Kenntnisse der eigentlichen Formenlehre vorgearbeitet ist, wird sofort einleuchten, wenn man Analoges auf dem Gebieten anderer Künste sucht, und z. B. auf dem der bildenden Kunst im Studium der Elemente der Mathematik und Mechanik ebensolche vorbildende Disziplinen findet.

3. Welches sind zunächst ganz allgemein die konstitutiven Elemente der musikalischen Form, d. h. welche Anhaltepunkte bieten sich in dem wechselnden Spiel der Töne dem auffassenden Geiste zur Gewinnung ähnlicher höherer Einheitsbeziehungen, wie sie z. B. in der Architektur und Skulptur durch die Symmetrie und Parallelität der Grenzlinien der Körper sich leicht ergeben?

Es ist klar, daß der Begriff Form von den sichtbaren und greifbaren Gestalten der Erscheinungswelt auf die in stetem Flusse, steter Bewegung befindliche Welt des Hörbaren erst übertragen worden ist. Die sichtbare oder greifbare Gestalt steht vor uns und wird auf analytischem Wege verstanden, zunächst im Großen, in den allgemeinen Umrissen und sodann mehr und mehr ins Kleine, Einzelne gehend, das Ganze in seine Glieder zerlegend — wenigstens ist das der selbstverständliche Prozeß fürs Anschauen; das Betasten, Begreifen freilich, dem man aber als der untergeordnetsten und nur dem Blinden einen schwachen Ersatz fürs Sehen bietenden Art des Erkennens der Formen keine eingehende Betrachtung widmen, ist auf ein mehr synthetisches Verfahren angewiesen und muß sich ein Bild von der Form durch Hingleiten über die Grenzlinien und Grenzflächen der Körper verschaffen, also es sich allmählich zusammensetzen. Ganz ohne ein solches zeitlich verlaufendes Hingleiten über die Grenzlinien geht es nun aber doch auch beim Anschauen nicht ab und darauf beruht gerade wesentlich die verschiedenartige Wirkung des Eckigen, Zackigen und des Gerundeten,

Welligen der Körperformen; die Zeit, welche für das Zustandekommen einer Gesichtswahrnehmung erforderlich ist, wird nicht nur durch passives Verhalten, durch Erleiden der chemischen Wirkungen des Lichts auf die Netzhaut ausgefüllt, vielmehr versetzt sich der wahrnehmende Geist in den angeschauten Körper und sucht ihn ganz zu verstehen, scheinbar und eingebildeter Maßen von innen heraus, in Wirklichkeit aber natürlich von außen hinein.

Beim Tonbild ist nun der zeitliche Verlauf in viel hervorspringenderer Weise die Grundlage der geschehenden Wahrnehmung. Die sichtbare Gestalt existiert doch bereits in ihrer Ganzheit und wird nur zufolge der Beschränktheit unseres Auffassungsvermögens erst allmählich verstanden; dagegen setzt sich das Tongebilde erst allmählich zusammen und zwar nur in unserem Geiste — außerhalb desselben besteht es nur als ein Prozeß, als eine Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt, das Werk besteht also eigentlich niemals in seiner Ganzheit, denn wenn das Ende herankommt, ist der Anfang, ja alles andere bereits wieder vergangen! Welch hohes Wunder vollzieht sich da, wenn diese wechselnden Schwingungsformen der Luft in unserer Erinnerung bleibende Eindrücke hinterlassen, sodaß schließlich vor unserem Geiste ein Bild vollendet steht, das hinter dem erhabensten Bauwerke an Großartigkeit nicht zurückbleibt! Dieses Wunder wird dadurch möglich, daß die zeitlich geschehenden Veränderungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden; gerade umgekehrt wie der Geist das ruhend existierende Körperliche sich in Bewegungsformen umsetzt durch Verfolgen der Grenzlinien, so verdichtet er sich hier gleichsam das nur als Bewegung, nur als verlaufende Linien Existierende zu ruhenden Formen.

In dreierlei Qualitäten setzt sich dem Geiste die Schwingungsbewegung um: in Tonhöhe, Tonstärke und Bewegung im engeren Sinne. Jede dieser drei Qualitäten giebt die Möglichkeit des Verfolgs von Umrißlinien der angedeuteten Art, ist also mithelfend zum Zustandekommen einer Form: am auffallendsten zunächst das „Steigen" und „Fallen", d. h. die Melodie, sowie das „Oben" und „Unten", d. h. die Harmonie (beides Formelemente, die aus der Tonhöhe abzuleiten sind); die Tonstärke hebt — da sie ja ohne Tonhöhe nicht denkbar ist — nur die durch die melodische Zeichnung schon gegebenen Linien mehr oder minder hervor, ist also vergleichbar verschiedener Helligkeit der Beleuchtung, giebt Licht und Schatten; das Maß der Bewegung endlich, die größere oder geringere Geschwindigkeit der Folge verschieden hoher oder verschieden starker Töne bestimmt sozusagen die Größenverhältnisse, die Proportionen der Linienformen.

Aber Musik hat nicht den Zweck, irgend welche Formen der sichtbaren Welt durch Illusion hörbar nachzubilden; Musik ist vielmehr Ausdruck der Empfindung, Offenbarung des Seelenlebens in direkt verständlicher Art. Während wir den Erscheinungen der sichtbaren Welt erst einen Wert für unser Empfinden einhauchen, indem

wir ihre Formen durchdringen, dieselben sozusagen in Bewegung umsetzen, verfahren wir umgekehrt mit den Erscheinungen der hörbaren Welt, wir suchen ihnen, die zunächst nur Empfindungsausdruck sind, einen Körper zu geben, indem wir die Linien der Bewegungen in der Erinnerung festhalten und mit einander vergleichen. So entsteht für den Komponisten die Möglichkeit, ein Stück seines Seelenlebens hinzustellen, das gleichsam einen eigenen Körper hat (nämlich eben seine Form).

Nach diesem Ausblick auf das Gebiet der musikalischen Ästhetik (Philosophie der Musik) ziehen wir uns mehr auf das eigentlich Technische zurück und sehen zu, was für Winke wir dem angehenden Tonkünstler und Komponisten für den Aufbau musikalischer Werke zu geben vermögen.

4. Wenn sonach nicht nur der genießende Hörer sondern auch der schaffende Komponist nur durch Aneinanderfügung kleiner vom Geist unterschiedenen Bruchstücke zum Aufbau größerer und immer größerer Gebilde vordringen kann, so muß die erste Frage der Kompositionslehre die nach den Merkmalen dieser kleinsten selbständigen Teile, der sogenannten Motive sein. Worin gleichen, entsprechen resp. unterscheiden, widersprechen sich Motive, welche zu größeren Bildungen zusammentreten?

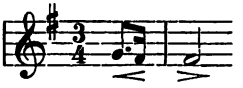
Sehen wir vorläufig von der Mehrstimmigkeit ganz ab und untersuchen nur, wie eine Melodie sich aus Motiven aufbaut, so ist zunächst festzustellen, daß nicht ein einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, sondern vielmehr erst durch Zusammenfassung mehrerer einander folgenden Töne zu höherer Einheit der Ausgangspunkt für den Aufbau musikalischer Formen zu gewinnen ist. Der einzelne Ton hat zwar eine bestimmte Tonhöhe, Tonstärke, ja Tondauer, doch kann der Eindruck einer Bewegung, eines Geschehens, in welchem doch das Wesen der Musik beruht, erst durch Veränderungen der einen oder der anderen, oder aller dieser Eigenschaften entstehen. Mit anderen Worten die Merkmale eines Motives sind:

a) melodisch: die absolute und relative Tonhöhe,
b) rhythmisch: die absolute und relative Tondauer,
c) dynamisch: die absolute und relative Tonstärke.

Selbst die einfache Tonrepetition, die Einschaltung von Pausen zwischen Tönen gleicher Höhe, Dauer und Stärke, bei der scheinbar wirklich ein einzelner Ton ein Motiv vorstellen kann, erweist sich bei näherer Betrachtung zusammengesetzt aus Ton und Pause: Die Pause aber ist als absolute Negation der Tonhöhe und Tonstärke ohne Frage auch eine Veränderung dieser beiden Eigenschaften des Tones; daß sie die Tondauer bestimmt, ist ohnehin klar: sie bringt durch den Gegensatz von Dauer des Tönens und Dauer des Nichttönens jederzeit ein rhythmisches Element.

Die Möglichkeit des Zustandekommens einer Kunstwirkung, des Aufbaues größerer Bildungen aus kleinen, wird bedingt durch die Meßbarkeit der Verhältnisse der Tonhöhe und Tondauer, während für die Tonstärke eine solche Meßbarkeit nicht erforderlich erscheint.

Die Meßbarkeit der Tonhöhenveränderungen beruht in der Abstufung derselben im Anschluß an gewisse dem Ohr von der Natur gebotene Verhältnisse: Tonhöhen erscheinen nur dann meßbar, wenn sie gewisse harmonische Verhältnisse repräsentieren; die Meßbarkeit der Tondauer beruht auf der Einhaltung gewisser wiederkehrenden Einheiten, d. h. die Toneinsätze dürfen nicht in willkürlich schwankenden Abständen erfolgen, sondern müssen sich zu Zeitteilen von gleicher Dauer verbinden, resp. in solche zerlegen lassen. Die hier zur Geltung kommenden Prinzipien der Harmonie, der Tonart und Modulation einerseits und der Metrik, des Taktes andererseits setzen wir als bekannt voraus; nicht ihre theoretische Begründung sondern nur ihre praktische Verwertung geht uns hier an. Fassen wir, um kurz und gut zur Sache zu kommen, ein beliebiges Motiv ins Auge, aus dem ein Meister ein Thema entwickelt hat, nämlich das Anfangsmotiv des Menuetts von Beethovens kleiner G-dur Sonate Op. 49. II:



so sind dessen Merkmale die folgenden:

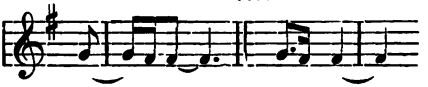
a) melodisch: das Fallen um eine Stufe,

b) rhythmisch: die Folge der Werte und

c) dynamisch: die Steigerung auf die dritte Note hin.

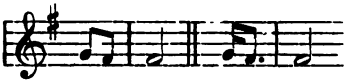
Ist das alles? nein und ja. Nein, sofern wir nicht aus der Kombination von b) und c) den Schluß ziehen, daß die dritte Note den Schwerpunkt, den Kern des Motivs bildet, mit anderen Worten: die vornehmste Eigenschaft eines Motivs ist seine Stellung im Takt. Die Begründung dieses Satzes gehört nicht hierher, sondern in die Lehre der Metrik; es sei nur darauf hingewiesen, daß eine Veränderung der Stellung des Motivs im Takte desselben zum mindesten ebenso sehr verändert wie etwa eine Veränderung der Richtung und der Intervalle der Tonhöhenveränderung oder eine Veränderung der Tondauerverhältnisse:

oder

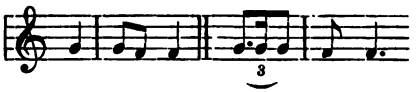


u. s. w.

Ja, man kann sagen, daß diese Veränderung die schwerste und daher die letzte ist, die der Komponist wagen kann ohne die Gefahr, daß sein Motiv nicht wieder erkannt wird. Auch eine Veränderung des Rhythmus bei Wahrung seiner Lage im Takt trifft das Motiv schwer:



besonders wenn man die Antizipation das fis für ein rhythmisches Element nimmt, das nicht konserviert werden muß:

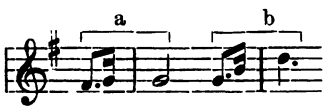


Immerhin wird aber z. B. bei Variationen auf ein Wiedererkennen des Motivs gerechnet werden können, da sein harmonisch-melodischer Gehalt und sogar auch die Taktart gewahrt ist.

Die gewöhnlichste, weil die Wiedererkennbarkeit am wenigsten schädigende Umgestaltung eines Motivs ist aber die das Melodische treffende; dieselbe ist in mannigfacher Weise möglich, denn sie kann

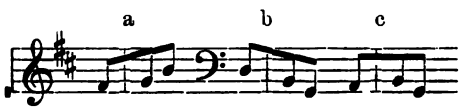
1) von anderer Tonstufe aus das Intervall der Tonhöhenveränderung beibehalten.
2) von derselben oder einer andern Stufe aus das Intervall vergrößern oder verkleinern.
3) denselben oder auch einen größeren oder kleineren Schritt in entgegengesetzter Richtung ausführen.

Solche Umgestaltungen bringt Beethoven gleich in den ersten 3 Takten des Menuetts:



bei a) kehrt er das Motiv um, bei b) erweitert er außerdem die Intervalle (zwei Terzen statt Sekunde und Einklang).

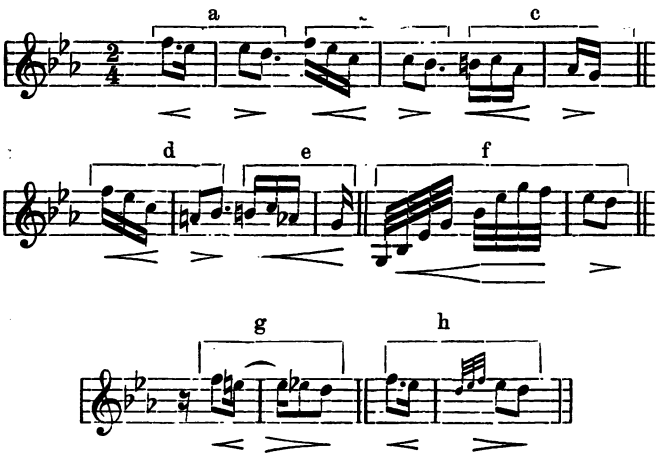
Die melodische Umkehrung ist wohl zu unterscheiden von sonstigen möglichen Veränderungen der melodischen Zeichnung; bei nur zweitönigen Motiven ist sie allerdings damit identisch; bei solchen von mehr Tönen tritt deutlich hervor, daß die Umkehrung geradezu eine Form der Nachahmung ist, z. B. verwertet Beethoven im letzten Satze der Sonate Op. 10. III das Hauptmotiv (a), sowohl in der geraden als der verkehrten Nachahmung (b) und auch mit wirklicher Veränderung der Zeichnung (c):



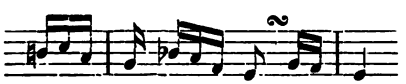
Bei teilweiser Konservierung der melodischen Zeichnung sind zwei Fälle auseinanderzuhalten, nämlich

1) der Auftakt wird genau (gerade oder verkehrt) nachgeahmt.
2) eine vorhandene weibliche Endung wird genau (ev. in Gegenbewegung) nachgeahmt.

Weitere Abarten entstehen, jenachdem der Schritt zur Schwerpunktsnote genau beibehalten wird oder nicht. Natürlich sind alle diese Fälle nur unterscheidbar bei noch tonreicheren Motiven z. B. (Beethoven Op. 7, letzter Satz):

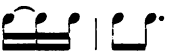


Den Auftakt des Musters (a) konserviert Beethoven nur, wo er das ganze Motiv genau wiederbringt (h, mit Verzierung der Schwerpunktsnote); bei b und c) wahrt er die Tonrepetition über den Taktstrich, die weibliche Endung behält er außer bei e) durchweg bei (nur bei c verkürzt, bei g durch die chromatischen Synkopen etwas verschoben), wendet sie aber bei d) nach oben statt nach unten. Die hervorstechendste Eigentümlichkeit des Motivs ist unzweifelhaft seine weibliche Endung und zwar als Sekundvorhalt; sie giebt Beethoven daher nur auf, wo er eine vorher festgestellte Umbildung des Motivs im übrigen ganz getreu fortführt:

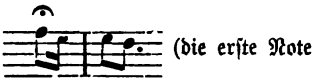


vgl. dazu c) und b).

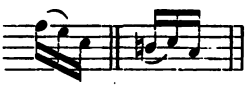
Das Beispiel lehrt uns, daß von rhythmischen Umgestaltungen diejenigen das Motiv am besten kenntlich lassen, welche den rhythmischen Kern d. h. die Stellung des Motivs im Takt, die Größe seines Auftakts und seiner etwaigen weiblichen Endung unverändert lassen und nur figurativ dasselbe bereichern oder auch wohl umgekehrt figurative Elemente abstreifen. Das obige Motiv Beethovens in Op. 7 hat eigentlich $^3/_{16}$ Auftakt und eine weibliche Endung von $^5/_{16}$



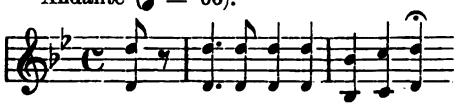
Das erste Auftreten desselben wie spätere analoge Wiederansätze wirken daher eigentlich als:



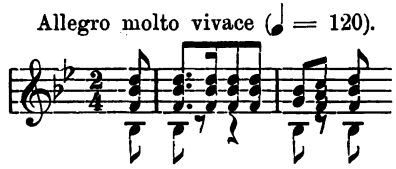
Man beachte, wie getreu die Figuration die Synkope durch einen Sekundschritt wiedergiebt:



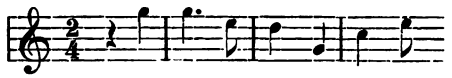
Von ganz anderer Bedeutung sind dagegen die Umgestaltungen der Dauerwerte, welche das Motiv mehr oder weniger streng nachahmen aber in doppelt so langen oder halb so kurzen Noten oder auch in anderen Multiplikations- als Divisionsverhältnissen. Halten wir zunächst fest (wofür wir die Begründung weiterhin finden werden), daß nur Motive gleicher Dauer (d. h. solche, die höhere Einheiten gleicher Dauer repräsentieren) zu einander in direkte Beziehung treten können, um zu größeren Bildungen zusammenzuschießen, so erscheinen die Verlängerung und Verkürzung zunächst entweder als Veränderungen des Tempo, des Charakters (Ethos) des Motivs, wie sie wohl gelegentlich verschiedenen Hauptpartien eines Satzes zukommen, z. B. wenn ein Motiv in einer Einleitung zuerst in langsamer Bewegung auftritt, im Hauptteil aber in schnellerer, z. B. in Schumanns Bdur-Symphonie:



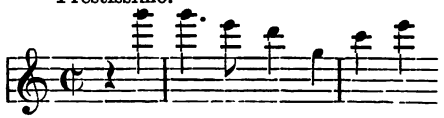
und:



oder umgekehrt, wenn eine Schluß-Stretta das Motiv verkürzt, wie in Beethovens Cdur-Sonate Op. 53 im letzten Satz:



und:



Wenn auch ausnahmsweise dergleichen Dehnungen oder Überstürzungen desselben Gedankens dicht neben einander zu stehen kommen können, so wird das doch gewöhnlich nicht in Thementeilen sondern in Übergangspartien oder Durchführungen geschehen. Jedenfalls sind wir berechtigt solche Fälle aus Ausnahmen, als für den Themenaufbau nicht typische anzusehen.

5. In welcher Weise treten Motive zu größeren Bildungen zusammen?

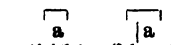
Die mancherlei Umgestaltungen, welche ein Motiv erfahren kann, ohne geradezu ein anderes zu werden, haben wir im vorigen kurz betrachtet. Wir sahen, daß insbesondere die melodische Zeichnung große Abweichungen erleiden durfte; die absolute Umkehrung erschien sogar als eine strenge Form der Nachahmung. Nun kommen wir dazu, einzusehen, wie auch das rhythmisch Verschiedene — von melodischer Übereinstimmung ganz abgesehen — doch als eine Art Nachahmung, wenigstens als eine Parallelbildung, als Gegensatz, Gegenstück zur Geltung kommen kann. Nur eins muß dabei gewahrt bleiben: das Grundmaß der Bewegung, der Takt.

Beruht das Verstehen eines Musikwerkes darauf, daß zunächst gewisse kleinste Glieder vom auffassenden (oder produzierenden) Geiste miteinander verglichen (aus einander entwickelt), als einander entsprechend (oder widersprechend) erkannt und solchergestalt einander gegenübergestellt werden, so ist einleuchtend, daß dieser Akt der

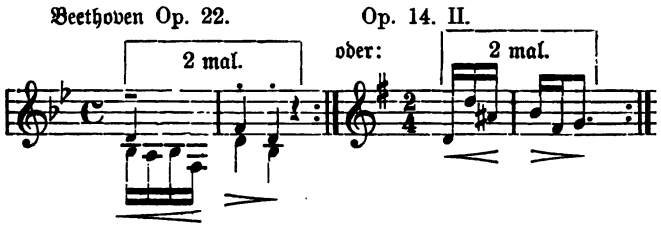
Gegenüberstellung selbst bereits ein Formen, ein Zusammensetzen, Komponieren ist. Jede hergestellte kleine Symmetrie ist der Abschluß eines solchen kleinen Aktes der Formgebung.

Die einfachste Art der Gegenüberstellung ist die Wiederholung. Der erste Typus für die Vereinigung zweier Takt-Motive zu einer Gruppe von zwei Takten ist also:

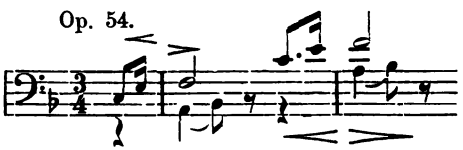
Gruppentypus A.*)



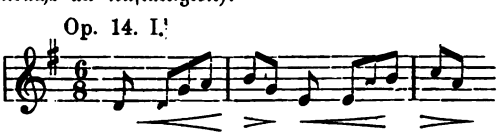
Wird ein und dasselbe Motiv ganz getreu (auch in derselben Tonlage) repetiert, so versteht es sich, daß die Gleichheit beider erkannt wird z. B.



Auch die Repetition in der höheren oder tieferen Oktave ist gleich einleuchtend:

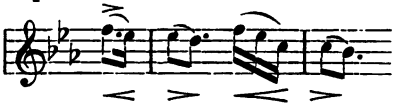


Der wirklichen Wiederholung steht ziemlich nahe die Verschiebung des Motivs auf eine andere Stufe (mit oder ohne Zuwachs an Auftaktigkeit):

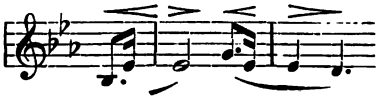


*) Der Strich vor dem das zweite Motiv bezeichnenden Buchstaben zeigt an, daß es das antwortende, schwere ist, d. h. er ist ein Taktstrich höherer Ordnung.

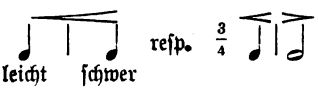
Op. 7.



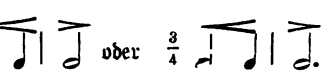
Aber auch die Umkehrung ist als eine Form desselben Motivs sehr wohl verständlich:



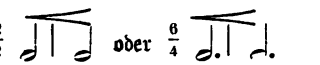
Alle diese Fälle haben das Gemeinsame, daß sie den metrisch korrespondierenden Teil, d. h. zunächst den schweren Takt, mit demselben motivischen Gehalt füllen wie die erste Aufstellung. Um für weitere Unterscheidungen eine zuverlässige Basis zu gewinnen stellen wir zuerst fest, daß wir unter Takt stets nur den Zeitraum von zwei oder drei Zählzeiten verstehen. Wirkliche Zählzeiten sind die ungefähr dem Pulsschlag entsprechenden (zwischen 60 und 120 in der Minute). Von zwei Zählzeiten ist die eine leicht die andere schwer, d. h. die zweite antwortet der ersten, tritt in Symmetrie zu ihr, so daß wir hier ebenso wie bei den Motiven den Unterschied von Aufstellung und Antwort haben. Im dreizähligen Takt ist die schwere Zählzeit gedehnt (aufs doppelte verlängert), d. h. der dreizählige Takt ist eigentlich nur eine Abart des zweizähligen. Wem solche Verlängerung des abschließenden Wertes aufs doppelte seltsam scheinen sollte, dem sei zum Voraus bemerkt, daß auch auf dem Gebiete größerer Formen dieselbe Erscheinung wiederkehrt (ritardando bei Schlüssen, Fermate auf der Schlußnote, Wiederholung der abschließenden Takte), worauf wir ausführlicher zurückzukommen haben. Der Urtypus aller Form ist also



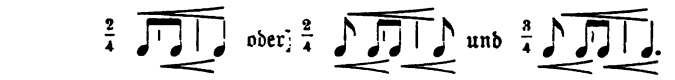
Überall, wo die leichte Zeit zu Anfang fehlt (kein Auftakt ist), ist die schwere Zeit leicht im Verhältnis zur nächsten schweren, d. h.



sind eigentlich in doppelt so großen Werten sich bewegende Motive:

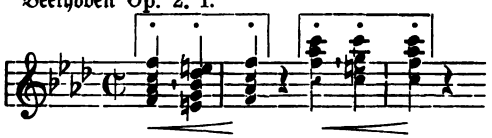


mit von der leichten Note sich ablösendem Auftakt zur schweren, sodaß erst mit diesem Ablösen eine Motivbildung in Vierteln eintritt. Aber dieses Ablösen von Auftaktswerten ist auch noch weiter nach der Seite der Verkleinerung hin möglich, d. h. es können sowohl zur schweren wie auch zur beginnenden leichten Zählzeit kürzere Werte als Auftakte treten, sodaß eine Motivbildung in kleinerem Maßstabe entsteht, sogenannte Unterteilungsmotive:



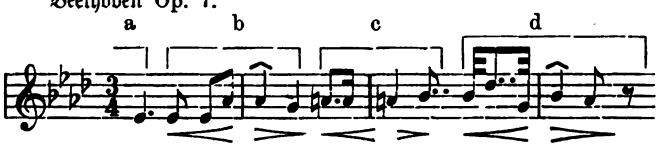
Diese Erörterung ist notwendig für das Verständnis aller Anfänge mit einer schweren Zeit, nach welchen die Bewegung in leichten Werten weitergeht, z. B.

Beethoven Op. 2. I.



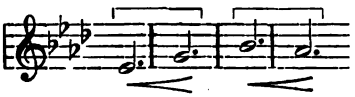
Taktmotive sind hier nicht die aus einem leichten und einem schweren Viertel, sondern die aus einer leichten und einer schweren Halben sich zusammensetzenden; das erste Taktmotiv gliedert sich daher in die auf die leichte Zählzeit fallende Anfangsnote f und das Unterteilungsmotiv e f; als ein Motiv kann man nach unseren oben aufgestellten Grundsätzen das erste f nicht ansehen, weil zu einem Motiv wenigstens zwei Töne gehören. Die erste Symmetrie ist daher erst durch Gegenüberstellung des zweiten ebenso gebauten Taktmotivs gebildet. Die Betrachtung dieses Falles lehrt uns aber andere verstehen, bei denen ein Thema mit der schweren Zählzeit beginnt (ohne Auftakt), an welche sich ein reicher entwickeltes zum schweren Takt hinüberführendes Motiv ansetzt z. B.

Beethoven Op. 7.



Hier kann von einer motivischen Verwandtschaft des ersten und zweiten Taktes nicht gesprochen werden. Der erste Takt ist nur durch Markierung des Schwerpunkts vertreten (es); ein eigentliches Motiv ist daher erst der Fortgang des ersten (leichten) Taktes zum zweiten

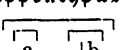
(schweren). Der Gehalt der vier Takte ist in solchen in Takteinheitswerten einherschreitenden Motiven dieser:



Allein mit Beginn der Bewegung in eigentlichen Zählzeiten (Viertelnoten) treten natürlich die Taktmotive in den Vordergrund; da aber das erste wirkliche Taktmotiv (b) nur die zweite Hälfte des zweitaktigen ersten, von es nach g hinaufgehenden Motivs ist, so kann nun nicht das dritte (c) zu ihm in Korrespondenz treten (das vielmehr als erste Hälfte des zweiten zweitaktigen Motivs der ersten Hälfte des ersten zweitaktigen entsprechen muß) sondern das vierte. Wir erhalten also hier die erste kreuzweise Beziehung der Motive, entsprechend der kreuzweisen Reimstellung in der Poesie (daß gereimte Verse eine entwickelte musikalische Form haben, werden wir bei der Betrachtung der Vokalkomposition sehen):

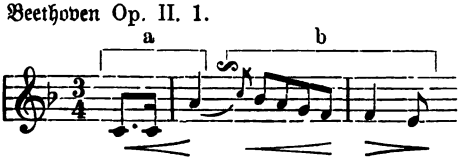
Da nun aber doch der zweite Takt gegenüber dem ersten als schwerer, d. h. eine (wenn auch nur metrische) Symmetrie herstellender empfunden wird, so stehen wir hier vor der Erkenntnis, daß es möglich ist, verschiedene Motive (d. h. nicht nur unvollkommen nachgeahmte, sondern überhaupt nicht nachgeahmte, absichtlich unterschiedene) einander direkt gegenüber zu stellen. Der zweite Typus für die Verbindung zweier Taktmotive zu einer Zweitakt-Gruppe ist also:

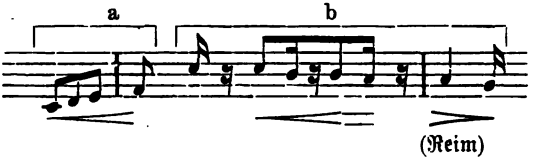
Gruppentypus B.



Erst damit erschließt sich uns das Verständnis des ersten Aufbaues einer großen Zahl klassischer Themen z. B.

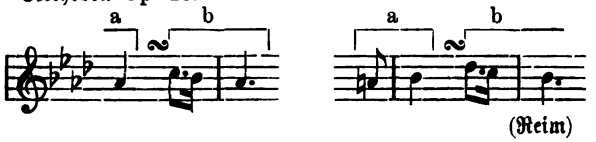
Beethoven Op. II. 1.





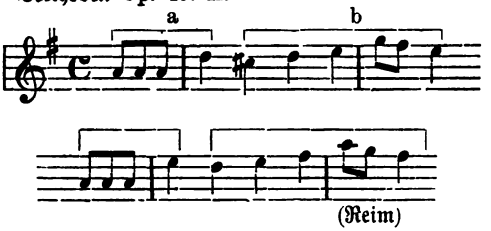
oder:

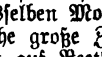
Beethoven Op. 13.



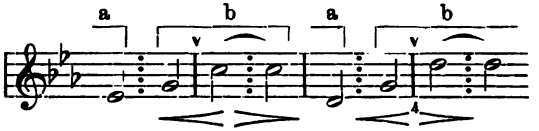
und:

Beethoven Op. 49. II.

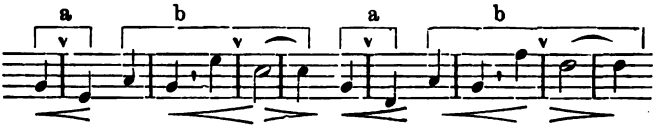


Was nun hier sich als Möglichkeit für den Aufbau der ersten Symmetrie erwies (die Verbindung verschiedener Motive zu höherer Einheit), das erweist sich fast als Notwendigkeit für den Aufbau größerer Symmetrien, nachdem mit einander entsprechenden Motiven der erste Anfang gemacht worden ist; denn die fortgesetzte Imitation desselben Motivs muß nicht nur ermüden, sondern läßt auch eigentliche große Züge nicht wohl zu stande kommen. Man verweise nicht auf Beethovens Cmoll- und Adur-Symphonie, um das Gegenteil zu demonstrieren; die vermeinte konsequente Fortführung eines und desselben Motivs, nämlich in der Cmoll-Symphonie  erweist sich bei näherer Betrachtung nur als Festhaltung einer bestimmten Form der Figuration: Da die ganzen Taktwerte ( ) Zählzeiten sind, so ist das aus vier Achteln bestehende Motiv thatsächlich nur ein Unterteilungsmotiv. Daß die Figuration die Physiognomie eines Themas wesentlich mitbestimmt, ist ja klar; der thematische Aufbau aber, in dem Sinne, wie wir ihn hier zu verfolgen haben, wird erst klar erkannt, wenn wir gerade

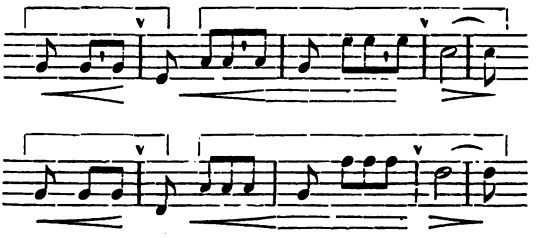
dieſe Achtelfiguration ja ſelbſt die Viertelfiguration zunächſt ignorieren, damit die aus wirklichen Zählzeiten gebildeten Motive deutlich heraustreten. Dann finden wir aber folgende erſte Symmetrien:



in Viertelbewegung:

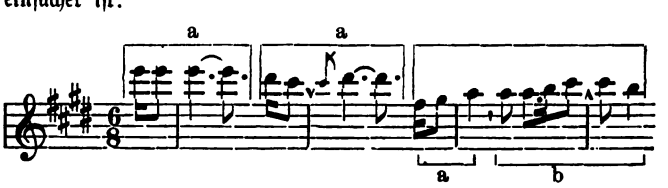


und endlich in Achtelbewegung:



(Reim).

d. h. die Form entſpricht genau der der oben (S. 15) aufgewieſenen Beiſpiele, inſofern aus dem Einſatz mit der ſchweren Zählzeit ſich zunächſt ein Taktmotiv heraushebt, und die aus zwei (wirklichen) Takten gebildete Gruppe in ihrer Ganzheit nachgeahmt wird; daß der Unterteilungsauftakt daran nichts ändert, ja daß ſelbſt dann die Form dieſelbe ſein würde, wenn der erſte Takt einen Auftakt von einer vollen Zählzeit erhielte, erkannten wir ebenfalls bereits (S. 12). In der A dur-Symphonie iſts nichts anderes, nur daß der Aufbau noch einfacher iſt:



d. h. hier ist der beginnende Takt der leichte, und der zweite ist die Nachbildung des ersten, wir haben also die einfachste Form des ersten Aufbaues, die oben (S. 11) an mehreren Themenanfängen Beethovens aufgewiesene, welche erst in der zweiten Symmetrie von der strengen Nachbildung abgeht.

So haben wir also bis jetzt zwei Typen für den ersten Aufbau bis zum vierten Takt — wir wollen für dieses Formbruchstück den Namen Halbsatz annehmen — einen durch Nachahmung eines einfachen Taktmotivs und einen durch Nachahmung einer zweitaktigen Gruppe entstehenden:

Halbsatz-Typus A:

$$1 + 1 + 2$$

Der erste und zweite Takt korrespondieren, bringen dasselbe Motiv; das ihnen beiden antwortend gegenübertretende zweitaktige Stück repräsentiert eine fester geschlossene Einheit, d. h. seine beiden Taktmotive sind fester verwachsen, auch in der Regel nicht gleich gebildet.

Halbsatz-Typus B:

$$2 + 2$$

Die ersten zwei Takte korrespondieren mit den zweiten zwei Takten; der zweite Takt erscheint nicht als Nachbildung des ersten, unterscheidet sich vielmehr wesentlich (durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung oder beides 2c.) von ihm, dagegen erscheint der dritte Takt als mit dem ersten, der vierte mit dem zweiten korrespondierend (kreuzweise Reimstellung).

Die Fälle des Typus A sind nun aber wieder auseinanderzuhalten in solche, bei denen die antwortende zweitaktige Gruppe mit dem Motiv der ersten Gruppe ansetzt oder endet, und solche, bei denen der motivische Gehalt des zweitaktigen Gliedes überhaupt ein neuer ist, also

Halbsatz-Typus AB1:

A		B	
a	a	a	b(a*)
1. Takt.	2. Takt	3. Takt	4. Takt.

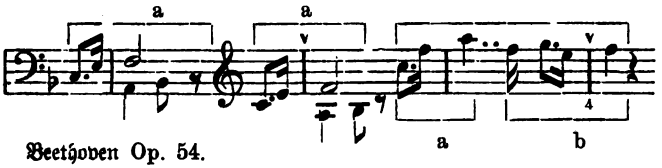
Halbsatz-Typus AB2:

A		B	
a	a	b	a
1.	2.	3.	4.

Halbsatz-Typus AB3:

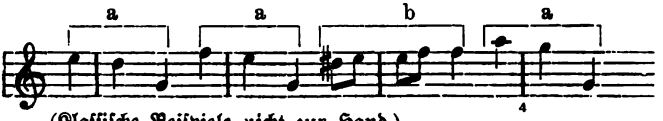
A		B	
a	a	b	c (b*)
1.	2.	3.	4.

z. B. (AB1):



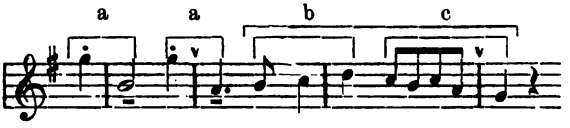
Beethoven Op. 54.

ferner (AB2):

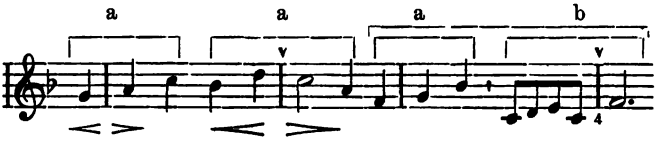


(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

und (AB3):



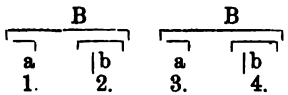
Dazu ist zu bemerken, daß AB3 in reiner Anwendung selten ist, wenigstens beim ersten Themenaufbau; seine rechte Stelle ist erst in der dritten Symmetrie, als Gliederung eines viertaktigen Nachsatzes. AB1 konserviert meist vom Motiv der ersten beiden Takte im dritten nur den Auftakt, gestaltet wenigstens zumeist die Endung vollständig um und bringt ein neues Motiv im abschließenden vierten Takt; umgekehrt konserviert AB2 häufig nur die Endung, ändert aber den Auftakt. Da häufig bereits der zweite Takt das Motiv bereichert oder es umkehrt, während der dritte es gern wieder dem ersten ähnlich macht, so nähert sich der Typus AB1 leicht gewissen Formen des Typus B, wie etwa hier:



Wird der Gruppen-Typus B zum Ausgang genommen, so erscheint derselbe zunächst entweder als getreue oder aber um einen Auftakt bereicherte Reproduktion einer aus einem markierten Takt-

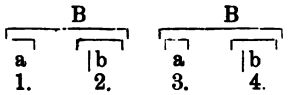
schwerpunkt und einem daraus herauswachsenden vollständigen Taktmotiv bestehenden Gruppe, oder aber er verbindet in jeder Gruppe zwei ausgebildete verschiedene Motive, oder auch: er stellt in der zweiten Gruppe zweimal dasselbe Motiv auf (wenn auch durch reicheren Auftakt oder weibliche Endung unterschieden); ist das Motiv der zweiten Gruppe dann einem der ersten Gruppe gleich oder verwandt, so kann der Typus dem von AB1 sehr ähnlich werden. Wir haben also:

Halbsatz-Typus BB1.



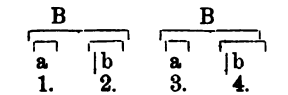
a ist nicht ein Motiv sondern nur ein markierter Schwerpunkt. Dazu ist zu bemerken, daß das Übergangs-Intervall, überhaupt die ganze Art der Verbindung von a mit b keineswegs gleichgiltig ist, vielmehr einen Hauptbestandteil des Themas bildet, der eventuell für die weitere Verwertung desselben hervorragende Bedeutung gewinnen kann.

Halbsatz-Typus BB2.



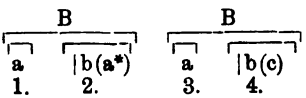
a erscheint das zweite Mal (im 3. Takt) mit Auftakt, also als wirkliches Motiv, das weiterhin von Bedeutung werden kann.

Halbsatz-Typus BB3.



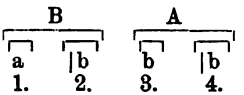
Ist b nur eine Bereicherung von a, so erscheint häufig seine Widerkehr im 4. Takte in der Regel erheblich verändert, sodaß der neue Typus entsteht (der AB 1 ähnlich ist):

Halbsatz-Typus BB4.



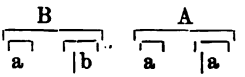
Bringt die zweite Gruppe zweimal eine Nachbildung des zweiten Motivs der ersten Gruppe, so entsteht der Typus (ebenfalls AB 1 ähnlich):

Halbsatz-Typus BA 1.



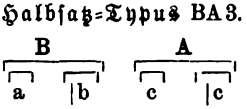
Bringt die zweite Gruppe zweimal das erste Motiv der ersten Gruppe, so entsteht der (ebenfalls AB 1 ähnliche) Typus:

Halbsatz-Typus BA 2.



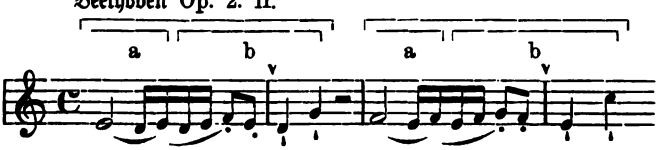
Bringt die zweite Gruppe ein neues Motiv zweimal, so ist eine thematische Beziehung der Gruppen auf einander freilich gar nicht vorhanden, aber durch die rhythmische Struktur immerhin die Symmetrie verständlich:

Halbsatz-Typus BA 3.

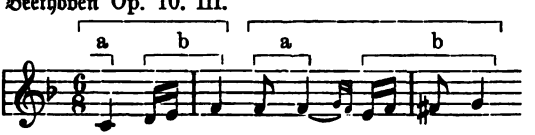


Beispiele mögen auch diese Unterscheidungen besser illustrieren:

Halbsatz-Typus BB 1.
Beethoven Op. 2. II.

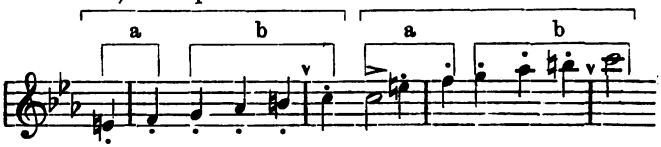


Halbsatz-Typus BB 2.
Beethoven Op. 10. III.



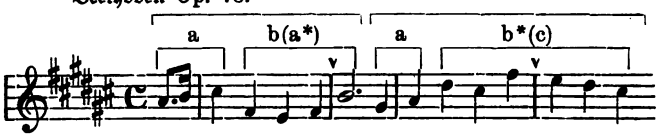
Hier erscheint die Wiederkehr von b (4. Takt) durch Verzierung (wozu auch der Vorhalt fis g gehört) bereichert.

Halbsatz-Typus BB 3.
Beethoven Op. 13.

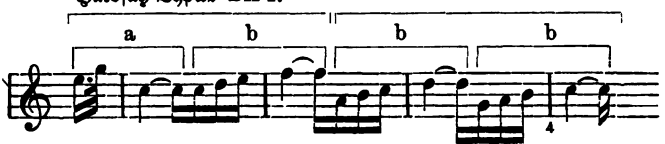


Hier ist das Motiv a bei der Wiederkehr (3. Takt) reicher gestaltet (3 Viertel Auftakt).

Halbsatz-Typus BB 4.
Beethoven Op. 78.

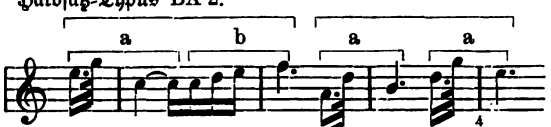


Halbsatz-Typus BA 1.



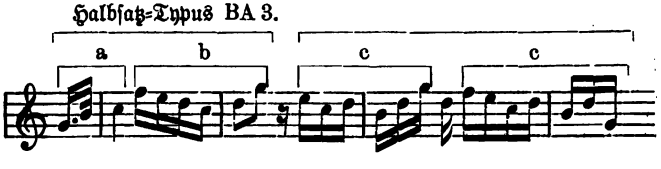
(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Halbsatz-Typus BA 2.



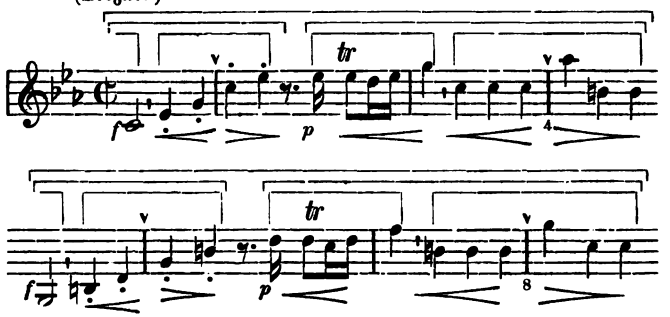
(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Halbsatz-Typus BA 3.

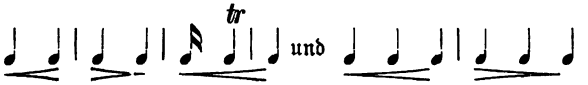


Nicht selten weist aber gleich der erste Thema-Aufbau noch längere Glieder auf, sofern die direkt in die Augen springende Nachahmung gleich viertaktige Halbsätze begreift z. B.

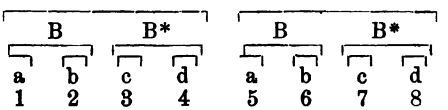
(Mozart.)



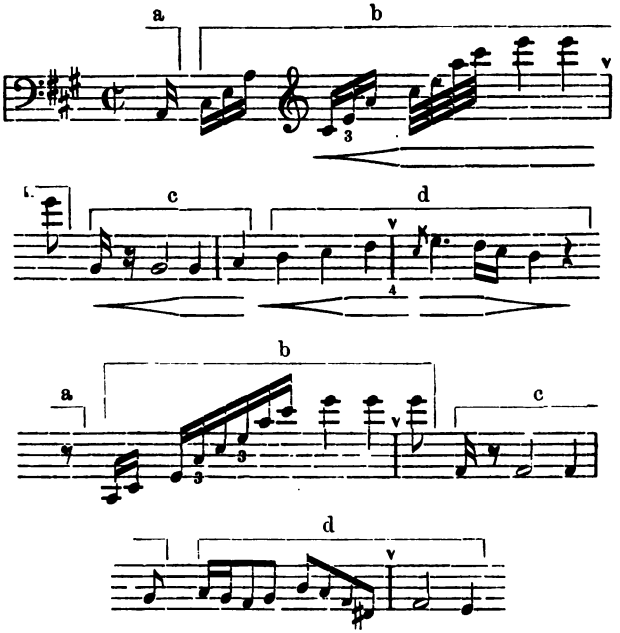
Hier haben wir außer dem markierten Schwerpunkt (𝅗𝅥) zu Anfang des Halbsatzes noch drei verschiedene Motive, nämlich die auch abgesehen von der Melodie sich scharf gegen einander abhebenden:



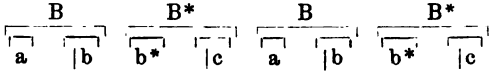
Der dynamische Kontrast (f und p) sondert die vier zweitaktigen Gruppen scharf und hilft ihre aber ohnehin deutliche kreuzweise Korrespondenz erkennen. Es ist klar, daß wir hier den letzten möglichen Typus (BB5.) für den ersten viertaktigen Aufbau haben, nämlich eine Verbindung von zwei Gruppen des Typus B, die nichts mit einander gemein haben, sondern erst durch Nachahmung des ganzen Halbsatzes zu höherer Einheit verschmelzen:



Ohne intime Beziehungen der vier Motive (a, b, c, d) ist diese Form indes kaum zu empfehlen; bei Mozart tritt eine gewisse Verwandtschaft des Inhalts von a mit b, wie von c mit d hervor (schon durch die gleiche Dynamik) d. h. wir haben vielleicht den Typus AB3 oder BA3 vor uns; einen anderen Weg findet Beethoven in Op. 2. III im letzten Satz, wo er ähnlich baut:

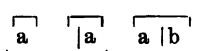


d. h. hier ſind die Motive b und c verwandt, treten aber natürlich nicht in Symmetrie zu einander, vielmehr erſcheint dieſe Verwendung desſelben Motivs an zwei nicht korreſpondierenden Stellen nur als Mittel zur Verhütung zu großer Buntſcheckigkeit. Das Schema iſt alſo:



Je mehr Beziehungen zwiſchen den korreſpondierenden Motiven der Halbſätze ſich konſtatieren laſſen, deſto mehr wird der Satz ſich in eine zweimalige Wiederholung eines der früher betrachteten Halbſatz-Typen auflöſen. Der Typus BB5 lehrt uns aber vor allem, wie eine über die Viertaktigkeit hinausgehende größere Bildung zu gewinnen iſt, wie einem Halbſatz von ſchlichterem, nur zwei oder drei Motive aufweiſendem Typus ein viertaktiger Halbſatz gegenübertreten kann, der nicht ſo ſcharf gegliedert iſt wie der erſt aufgeſtellte ſondern in höherem Maße einheitlich erſcheint. Die eigentliche Stelle der Verbindung

mehrerer einander nicht nachgebildeten Motive ist und muß sein nicht zu Anfang sondern im letzten (größten Gliede) des symmetrischen Aufbaues, d. h. Urtypus des achttaktigen Aufbaues ist eigentlich:



Halbsatz-Typus AB 1

Doch ist solcher Aufbau des Nachsatzes aus vier verschiedenen Motiven immerhin selten; meist ist auch der Nachsatz nach dem Halbsatz-Typus AB 1 gegliedert, nur mit Verdeckung der Cäsuren.

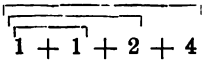
Soviel ist wohl aus den bisherigen Aufweisungen klar geworden:

Ähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Unterscheidung, gliedert,
Unähnlichkeit der Taktmotive zwingt zur Verschmelzung, verbindet.

Die Bedeutung dieser Erkenntnis ist eine sehr große, allgemeine. Weitere Nutzanwendungen für die Formenlehre werden wir gleich und noch oft zu machen haben; sie giebt aber zugleich wertvolle Aufschlüsse über das Wesen gewisser Stilgattungen: der große Stil (der seriöse) wird die Ähnlichkeit der Motive meiden und wo sie immanent die Themenbildung bedingt, zu verbergen wissen, der kleine Stil (der graziöse, kapricciöse) wird sie im Gegenteil aufsuchen und hervorkehren; denn jener braucht große Linien, langen Atem, dieser will im Gegenteil durch Miniaturarbeit interessieren. Daß der seriöse Stil die motivische Konsequenz nicht entbehren kann, ergiebt sich aus dem für alle Kunst maßgebenden Gesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit; umgekehrt muß das kleine Detail, das Scherzo (Kapricen und Miniaturen aller Art) doch wieder sich großen Zügen einordnen, wenn es nicht wertloser Tand sein soll. Immerhin aber vermögen wir aus der Einprägung obigen Satzes großen Vorteil für unser allgemeines Wissen und Können zu ziehen.

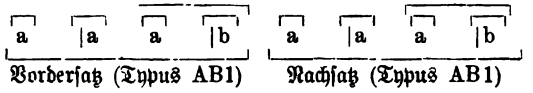
Kehren wir nun zu unseren ersten Versuchen der Themenbildung zurück, so ergiebt sich zunächst für die Weiterspinnung des Typus A der allgemeine Gesichtspunkt, daß der Themenaufbau naturgemäß unter stetiger Festhaltung des Prinzips strenger Symmetrie zuerst die folgende achttaktige Bildung treiben muß:

Satz-Typus I.

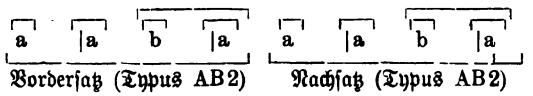


die sich je nach dem Bau der Halbsätze (des Vordersatzes und des Nachsatzes) weiter spezialisiert in die Typen:

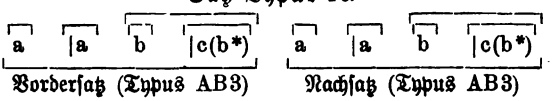
Satz-Typus Ia.



Satz-Typus IIb.



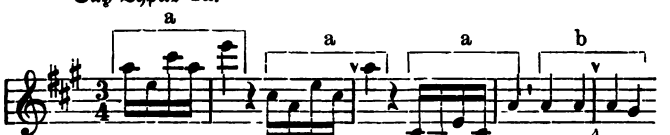
Satz-Typus Ic.



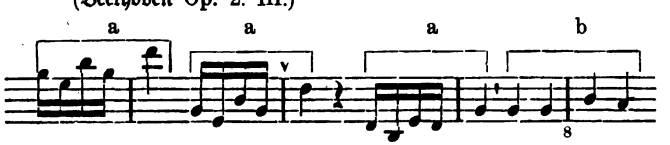
Bei diesen ist der Nachsatz ebenso scharf gegliedert wie der Vordersatz; da aber die Wiederkehr des Motivs a keineswegs genaue Wiederholung zu sein braucht (sie wird es nur selten sein), so wird die Einheitsbedeutung des Nachsatzes sich darin offenbaren, daß er nicht nur dieselben Motive aufweist wie der Vordersatz, sondern auch die Art ihrer Verknüpfung nachbildet, d. h. die Gesamtkonturen des Vordersatzes nachzeichnet. Diese Nachzeichnung braucht aber ebensowenig wie die Imitation des einzeln Motivs eine notengetreue Wiederholung zu sein, sie kann weiter ausholen, kann teilweise oder gar ganz die Form der Umkehrung annehmen, einzelnes figurieren u. s. w. So erweist sich das Schema dieser beiden Typen als keineswegs so trocken, wie der erste Anschein meinen macht. Man sehe z. B. in Beethovens Op. 49. Nr. II den Anfang des Menuett, im Op. 54 den Anfang des ersten Satzes (ebenfalls Menuett; vergl. damit die späteren Wiederholungen des Hauptthemas, welche die vier Takte im Nachsatz reicher verzieren).

Ein Beispiel mit Transposition der vier Takte im Nachsatz diene zur Illustration des ersten Typus:

Satz-Typus Ia.

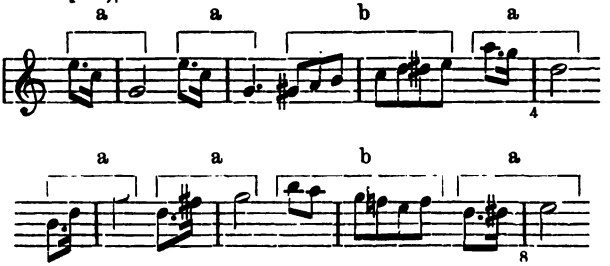


(Beethoven Op. 2. III.)



Der zweite Typus würde sich so ausnehmen:

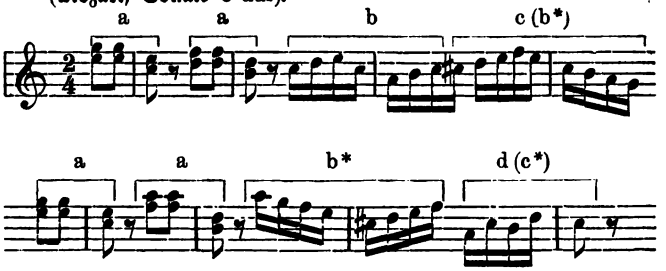
Satz-Typus Ib.



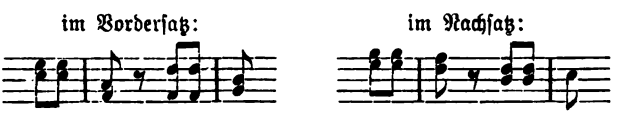
(Klassische Beispiele nicht zur Hand.)

Der dritte erscheint im folgenden, nur zum Teil transponierenden:

Satz-Typus Ic.
(Mozart, Sonate C-dur).

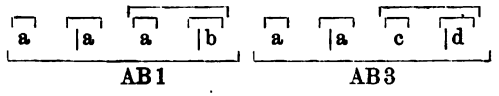


Hier beachte man, wie b und c trotz ihrer scharfen rhythmischen Unterschiedenheit von a doch aus diesen herausgewachsen sind, nämlich etwa statt:

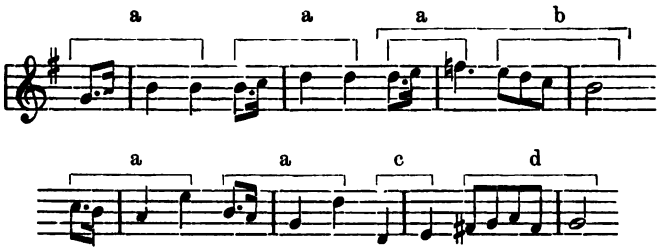


Wir erinnern uns dabei dessen, was wir über die Notwendigkeit einer inneren Verwandtschaft der Motive bei äußerlicher Unterschiedenheit in Sätzen mit vielerlei Motiven oben sagen mußten.

Ein weiter möglicher Typus (Id) ist der im Vordersatz AB1, im Nachsatz AB3 entsprechende:



also z. B.

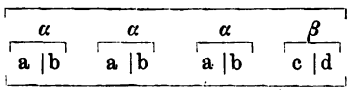


Anders gestaltet sich dagegen das Verhältnis von Vordersatz und Nachsatz, wenn ersterer vom Gruppen-Typus B seinen Ausgang nimmt. Zweierlei Möglichkeiten kommen dann als die wichtigsten in Betracht, nämlich:

a) entweder wird der Gruppen-Typus B als Einheit, als Motiv genommen und nach dem Halbsatz-Typus AB fortgebildet:

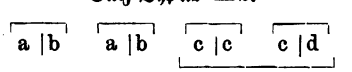
Satz-Typus IIa.

(= Halbsatz-Typus AB1 im Großen)



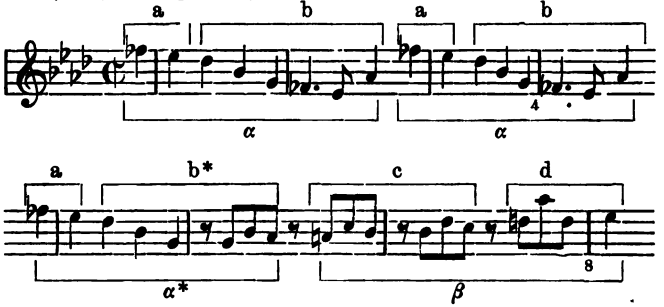
b) Der Nachsatz gliedert sich schärfer als der Vordersatz, d. h. er entwickelt sich (gleichviel ob mit ganz neuen Motiven oder mit teilweiser Benutzung des motivischen Materials des Vordersatzes) nach dem Typus AB oder auch AB2:

Satz-Typus IIb.



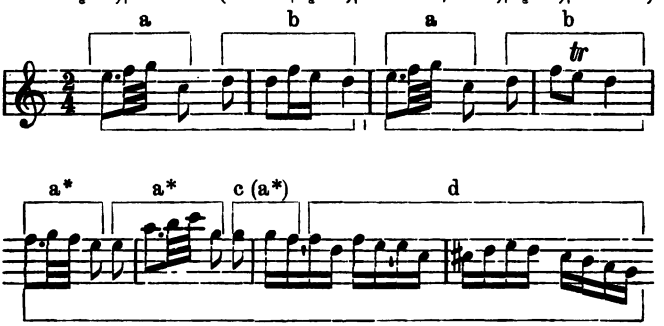
Zwei Beispiele mögen die Bedeutung beider Typen darthun:

Satz-Typus IIa: (= Halbsatz-Typus AB1 im Großen).
(Beethoven Op. 2. I.)



und:

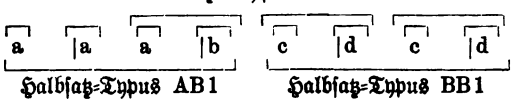
Satz-Typus IIb: (Vordersatz-Typus BB1, Nachsatz-Typus AB.)



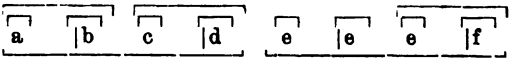
AB1 (AB3)

Seltenere Periodentypen sind die, bei denen sich der Vordersatz nach dem Halbsatztypus AB1 aufbaut und der Nachsatz nach dem Halbsatztypus BB1, oder diejenigen, bei welchen der Vordersatz sich nach dem Halbsatztypus BB5 (d. h. ohne innere Imitation) aufbaut und der Nachsatz nach dem Typus AB1 oder BB1, also:

Satz-Typus Ie.



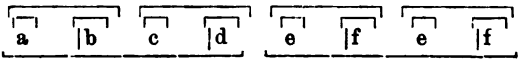
Satz-Typus IIIa:



Halbsatz-Typus BB5 Halbsatz-Typus AB1

Hier können die Motive e des Nachsatzes irgend einem der vier des Vordersatzes verwandt sein.

Satz-Typus IIIb:

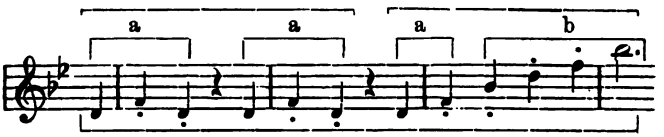


Halbsatz-Typus BB5 Halbsatz-Typus BB1

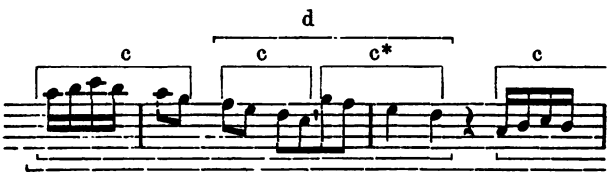
Auch hier sind engere Beziehungen zwischen Motiven des Nachsatzes mit solchen des Vordersatzes fast Notwendigkeit.

Beispiele der drei Typen sind:

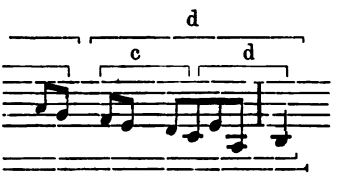
Satz-Typus Ie.
(Beethoven, Op. 22, 1. Satz.)



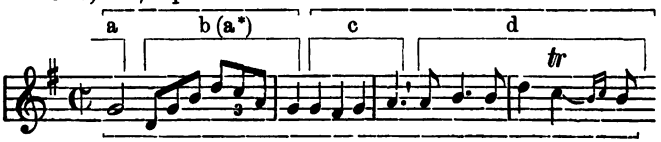
Halbsatz-Typus AB1.



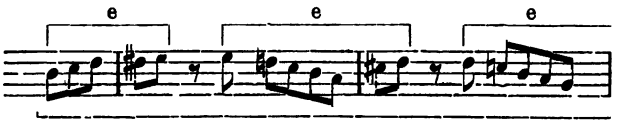
Halbsatz-Typus BB1.



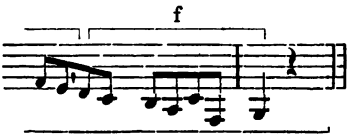
Satz-Typus III a.
Beethoven, Op. 49. II.



Halbsatz-Typus BB 5.

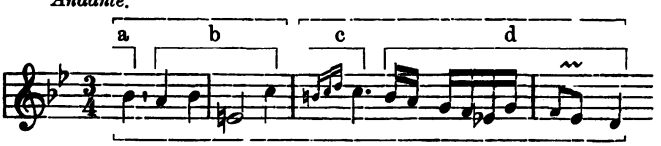


Halbsatz-Typus AB 1.

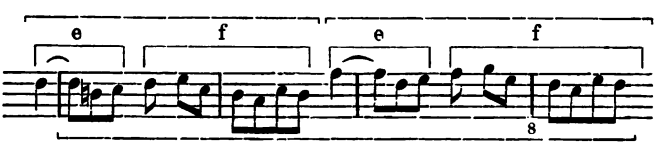


Das Beispiel ist insofern nicht ganz getreu mitgeteilt, als es den Vordersatz in der höheren Oktave wiederholt, ehe es den Nachsatz bringt, wird aber besser als ein selbsterfundenes die Brauchbarkeit des Typus erweisen.

Satz-Typus III b.
Mozart, Sonate F-dur.
Andante.



Halbsatz-Typus BB 5.



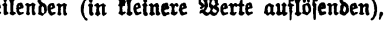
Halbsatz-Typus BB 1.

Zu letzterem Beispiel ist zu bemerken, daß durch die ganz getreue und tonale (sequenzartige) Nachbildung des 5.—6. Taktes durch den 7.—8., in der höheren Terz die Schlußwirkung des Nachsatzes geschwächt wird, was Mozart benutzt, um einen weiteren Zweitakter darauf zu pfropfen, der in die Dominante moduliert; uns geht hier zunächst nur die immerhin, wenn auch nicht ganz befriedigend geschlossene 8taktige Periode an.

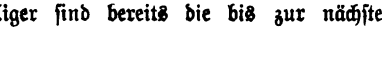
6. Ist die Folge leicht-schwer d. h. die abschließende, Symmetrie herstellende Form, die einzige für die Zusammenfassung der Motive zu höherer Einheit mögliche, oder giebt es auch eine Möglichkeit, ein Motiv an ein vorausgehendes anzuschließen, derart, daß dieses das schwerere bleibt?

Allerdings ist die bisher allein betrachtete Art der Motivverknüpfung, welche einem ersten ein zweites, ihm antwortendes, in Symmetrie zu ihm tretendes gegenüberstellt, die einfachste, natürlichste und am leichtesten verständliche, denn sie ist nur die Potenzierung des Urmotivs Aber wie auftaktlose Taktmotive mit weiblicher Endung jederzeit möglich sind, so sind auch Motivverbindungen möglich, welche in höherer Ordnung die Natur der weiblichen Endung repräsentieren. Vergegenwärtigen wir uns, wie die weibliche Endung ins Große übersetzt zum Anschlußmotiv werden kann.

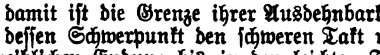
Die gewöhnlichsten weiblichen Endungen sind die die schwere Zeit nur teilenden (in kleinere Werte auflösenden), z. B.



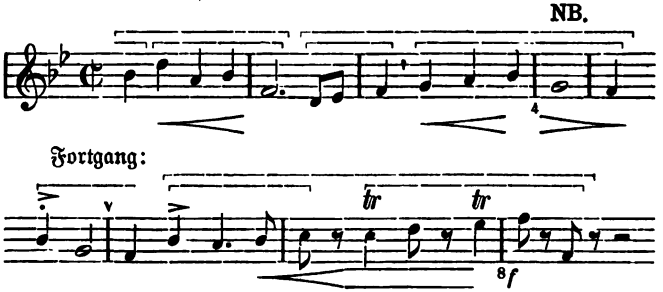
Auffälliger sind bereits die bis zur nächsten schweren Zeit reichenden:



Allein damit ist die Grenze ihrer Ausdehnbarkeit nicht erreicht; ein Motiv, dessen Schwerpunkt den schweren Takt repräsentirt, kann mit einer weiblichen Endung bis in den leichten Takt hineinreichen

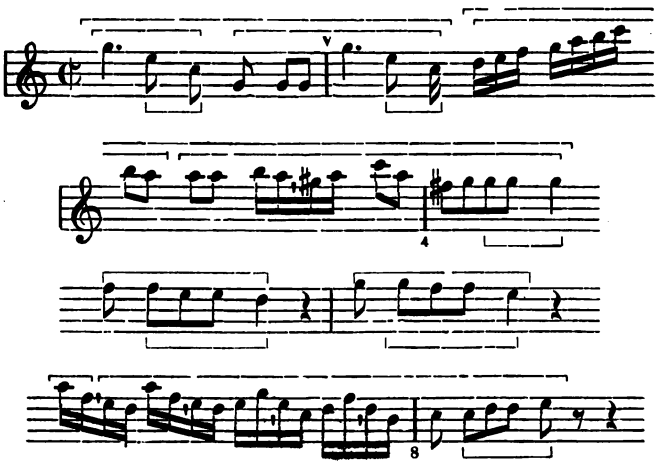


wodurch natürlich der Fortgang mit dem schweren Takt bedingt wird. Ein Beispiel ist der Anfang von Beethovens Bdur-Trio Op. 97:



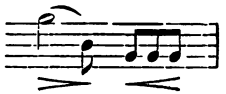
d. h. der Nachsatz beginnt mit Nachbildung der Endung des Vordersatzes und bewirkt somit, daß sein erster Takt als sechster verstanden wird, sodaß das Überragen der weiblichen Endung in das Bereich des Nachsatzes hinein doch keine Störung des Rhythmus mit sich bringt.

Die weibliche Endung wird nun aber ohne weiteres zum Anschlußmotiv, sobald sie tonreicher wird z. B. (Clementi Op. 36 III):



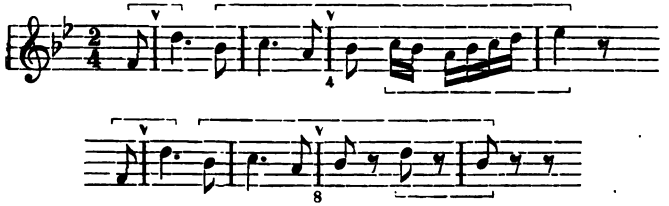
Hier schließen sich an sämtliche Interpunktionsstellen, d. h. sowohl im Vordersatz als in dem gleichgebauten Nachsatz im 1., 2. und 4. Takt der Schwerpunktsnote kleine Motive an, deren Schwerpunkt

die nächstfolgende (leichte) Zählzeit bildet, die also dem folgenden Motiv (wenigstens in derselben Stimme) keinen (oder doch nur Unterteilungs-) Auftakt übrig lassen (vgl. die unten geklammerten Anschlußmotive). Von einfachen weiblichen Endungen unterscheiden sich solche Anschlußmotive um so mehr, je tonreicher sie sind und je mehr sie selbst noch weitere Untergliederungen erkennen lassen, je mehr sie der Endlinie der Melodiebildung beim Schluß widersprechen, je mehr sie die Harmonie fortbewegen. So sind die beiden ersten der obigen Anschlußmotive kaum als solche zu verstehen, werden vielmehr noch ganz analog wie etwa die folgende weibliche Endung verstanden:



Das dritte ist bereits viel selbständiger, weil es nach der bereits völlig genügenden weiblichen Endung (fis g) mit dreifacher Wiederholung desselben Tones fortfährt. Ganz selbständig treten aber die Anschlußmotive des Nachsatzes heraus, so daß man versucht ist, das erste derselben gar nicht als Anschlußmotiv, sondern vielmehr als weiterführendes, als Ansatz neuen Auftakts anzusehen. Das zweite ist nun aber ohne allen Zweifel Anschlußmotiv, da seine beruhigende Tendenz unverkennbar ist; das letzte endlich hebt sich gar noch einmal wie zu neuer Weiterbildung (zu der es aber nicht führt) aus dem abschließenden Tonartgrundton zur Terz empor.

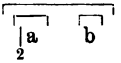
Ein anderes frappantes Beispiel von Anschlußmotiven ist der letzte Satz von Clementis Sonatine Op. 38. II:



Fast der ganze Satz ist in dieser Weise aufgebaut. Das sind nun aber nicht mehr Unterteilungsmotive, sondern wirkliche Taktmotive; das an den vierten Takt sich anschließende strebt energisch aus dem Banne des Vordersatzes heraus, kann aber doch nicht zum Nachsatz gerechnet werden. Man kann sich daher der Einsicht nicht verschließen, daß es außer den beiden oben der Konstruktion der Halbsätze und Sätze zu Grunde gelegten Gruppentypen

noch einen dritten Gruppentypus giebt, bei welchem das leichte Motiv sich an das vorausgehende schwere anlehnt; wir bezeichnen auch in solchen Fällen den schweren Takt als den zweiten, auch wenn er thatsächlich der erste ist:

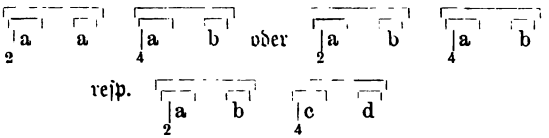
Gruppentypus C:



wo b auch Nachahmung von a sein kann.

Je nachdem dieser Typus rein durchgeführt oder mit dem ersten oder zweiten kombiniert wird, ergiebt er neue Halbsatztypen, vor allem also die reinen:

Halbsatztypus C:

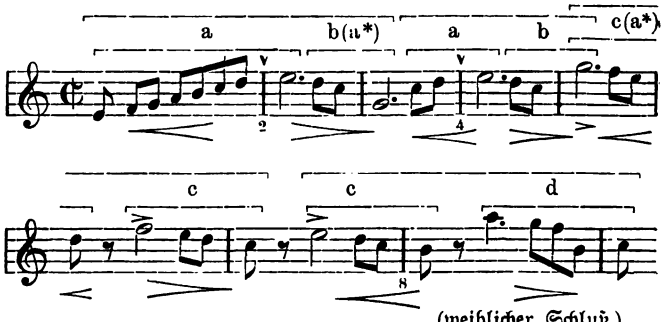


Durch Kombination zweier solcher Halbsätze des Typus c entsteht ein neuer IV. Satztypus:

Beispiel (Kuhlau, Sonatine Op. 59, III, letzter Satz):

Satztypus IV:

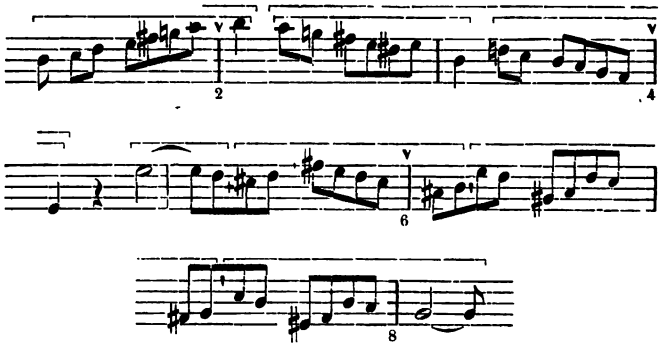
(Gruppentypus C durchgeführt.) NB.



(weiblicher Schluß.)

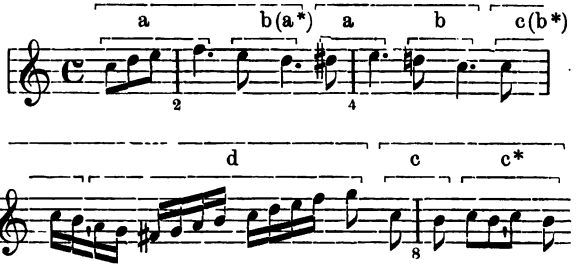
Hier ist auch der Nachsatz ganz gleicher Konstruktion (Halbsatztypus C), nur daß die Nachahmung des Motivs c, das eigentlich identisch mit a und b ist, noch strenger ist. Man könnte glauben,

daß der Typus der gewöhnliche (A B[1]) wäre, wenn nicht Kuhlau durch die Takte 9—16 die hier gegebene Auslegung bestätigte; dieselben lauten nämlich:

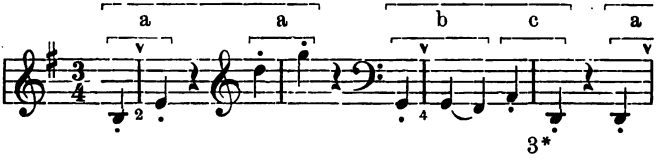


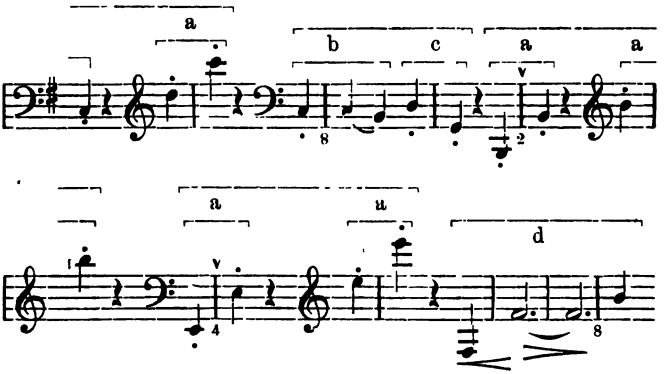
Oben an der mit NB. bezeichneten Stelle ist das g wohl als doppelt bezogen zu verstehen, gleichzeitig Schlußnote des Motivs b, aber auch (antizipiert) Anfang des Motivs c, so daß es Accent verlangt.

Ein anderes vortreffliches Beispiel desselben Typus giebt Kuhlaus Op. 55, III, 1. Satz:



Auch das Trio des Menuett in Beethovens Op. 10, III ist ein Beweis für die Existenz des Typus:

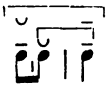




Daß diese reine Form verhältnismäßig selten ist, kann uns nicht wundern; denn da wir die Folge zweier gleichen oder verwandten Motive der Ordnung leicht-schwer als die leichteste verständliche Form der Gruppenbildung erkannten (Gruppentypus A: = ⌜a⌝⌜a⌝) und auch die Verbindung zweier verschiedenen Motive zu einer Gruppe in derselben Ordnung noch leicht verständlich und häufig vorkommend fanden (Gruppentypus B: = ⌜a b⌝), so unterliegen alle Themenansätze mit dem Gruppentypus C leicht der Verwechselung mit einem der andern Typen. Leicht verständlich und häufig angewandt sind dagegen gemischte Typen, welche die Gruppenbildung schwer-leicht nicht zu Anfang, sondern erst im Laufe des Aufbaues, besonders im Anschluß an die Hauptschlußwerte (2., 4. und 8. Takt) bringen. Da aber ein Anschlußmotiv dem weiteren Fortgang den leichten Takt wegnimmt (vgl. oben sämtliche Beispiele des Satztypus IV), die Halbsätze aber gewöhnlich gleiche Anfänge haben, so bedingt nicht nur die strenge Durchführung des Gruppentypus C, sondern auch seine teilweise Benutzung meist den Beginn mit dem schweren Takt. Wir müssen daher dieser bisher von uns beiseite gelassenen, in der That aber sehr wichtigen und sehr häufigen Art des Themenanfangs nun zusammenhängend eine ausführlichere Berücksichtigung widmen, nicht nur sofern sie den Gruppentypus C einführt, sondern auch, soweit sie nur prokatalektische (am Anfang unvollständige) Formen der einfacheren Halbsatz- und Satztypen AB und BB ergiebt.

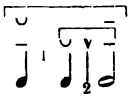
Erinnern wir uns der zunächst an kleineren Bildungen (S. 12) gewonnenen Einsicht, daß überall, wo zu Anfang die leichte Zeit fehlt, die schwere leicht ist im Verhältnis zur nächsten schweren, so erschließt uns die Reihenfolge der folgenden Bildungen die Bedeutung des Anfangs mit dem schweren (zweiten) Takte, ja die von Anfängen mit noch schwereren Werten:

1.



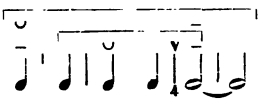
(das erste Achtel ist zwar schwer gegenüber dem zweiten Achtel, die erste Zählzeit aber leicht gegenüber der zweiten)

2.



(die erste Zählzeit ist zwar schwer gegenüber der zweiten Zählzeit, der erste Takt aber leicht gegenüber dem zweiten Takt)

3.

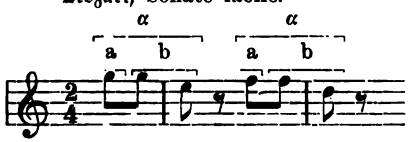


(der erste Takt ist zwar schwer gegenüber dem zweiten, der erste Gruppenschwerpunkt aber leicht gegenüber dem zweiten).

Da leichte Werte zunächst — rein rhythmisch betrachtet an und für sich — Auftakt sind, sofern nur etwas folgt, zu dem sie Auftakt sein können, so bedingt der Beginn mit einer schweren Zeit, also das Fehlen des ersten Auftakts, stets eine Ungleichheit der effektiven Ausdehnung der zur höheren Einheit zusammengeschlossenen Glieder, die so groß sein kann, daß man dem ersten Gliede der Symmetrie den Namen eines Motivs resp. in vergrößertem Maßstabe den einer Gruppe, ja eines Halbsatzes absprechen muß. Beispiele mögen das klarer machen:

Mozart, Sonate facile.

zu 1.

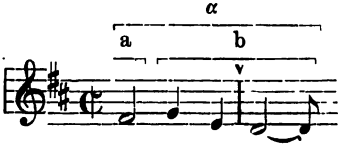


Hier sind die mit α bezeichneten Glieder Taktmotive, die mit b bezeichneten Unterteilungsmotive, während die mit a bezeichneten Einzeltöne nicht wohl Unterteilungsmotive genannt werden können, da für sie die Unterteilung gar nicht in Betracht kommt; daß von dem Viertel g im ersten Takt sich die zweite Hälfte ablöst, um ein Unterteilungsmotiv herzustellen, dessen Schwerpunkt das zweite Viertel bildet, ändert nichts an der Thatsache, daß es nur Auftakt zu e ist; von einem Unterteilungsmotive zu reden, dessen Schwerpunkt dieses beginnende g wäre, hat daher keinen Sinn. Wir ahnen hier bereits,

was es mit allen Prokatalexen (Anfängen mit einem Ende!) auf sich hat.

Haydn, D-dur-Symphonie.

zu 2.

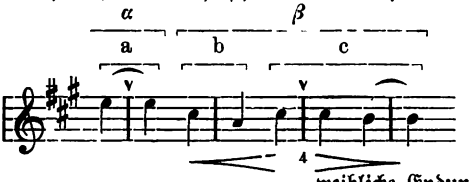


Hier ist α eine Gruppe von zwei Takten der Ordnung leicht-schwer, b ist ein vollständiges Taktmotiv, a kann aber nicht als Taktmotiv bezeichnet werden, ist vielmehr nur in höherem Sinne Auftakt zu b, etwa als wenn einfach da stände

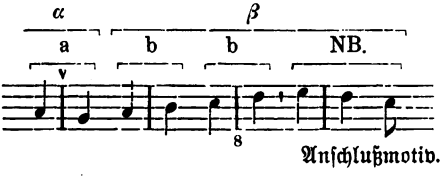
Und nun sehen wir, daß der Anfang mit dem schweren Takt ganz ebenso zu verstehen ist; es steht aber nichts im Wege, daß dieser schwere Takt gemeinen Auftakt hat: die Bildung wird so lange eine analoge sein, wie der Auftakt nicht so groß wird, daß er den Schwerpunkt eines leichten Taktes mit enthält.

Beethoven, A-dur-Symphonie.

zu 3.



weibliche Endung.

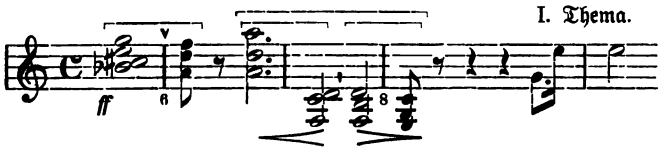


Anschlußmotiv.

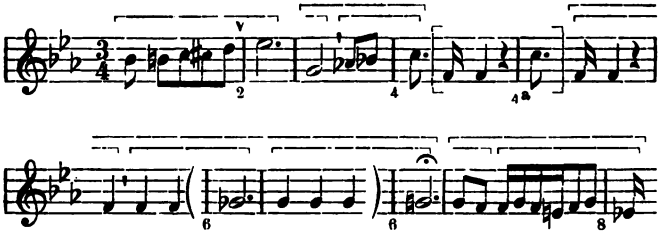
Hier ist β nur eine Gruppe des Typus II, aber mit in den leichten (5.) Takt überragender weiblichen Endung, b und c sind die dieselbe konstituierenden Taktmotive, a dagegen ist ebenfalls nur ein Taktmotiv, muß aber in dem viertaktigen Halbsatz zugleich die erste

Gruppe vertreten (α); den Namen Gruppe müssen wir ihm aber wiederum versagen, da ihm das Merkmal einer solchen, das Vertretensein zweier Taktschwerpunkte fehlt. Es ist also nur die Markierung einer Gruppe durch ihren schweren Takt. Der die Symmetrie herstellende zweite Halbsatz (Nachsatz) ist ganz ebenso gebaut, nur wächst die weibliche Endung zu einem wirklichen Anschlußmotiv aus.

Wir unterlassen es nachzuweisen, wie auch ein Halbsatz nur markiert, d. h. durch die schwere Gruppe vertreten sein kann; natürlich ist da noch mehr als im letztbetrachteten Falle die Einführung weiblicher Endungen und ausgebildeter Anschlußmotive nahe gelegt. Alle sogenannten Anfänge ex abrupto, d. h. solche, die uns gleich mitten in einen Satz hinein versetzen (der schnell zu Ende kommt, um einem neuen Aufbau Platz zu machen), sind hierauf zurückzuführen. So sind z. B. die vier Einleitungstakte von Webers C-dur-Sonate gleichsam nur Nachsatz:

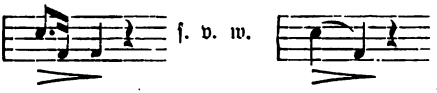


denn die Anfangsharmonie ist für einen schlichten Themenanfang viel zu kompliziert ($a^{9>}$ als Dominante des D-moll-Akkords, der selbst nur eine scheinkonsonante Form der Unterdominantharmonie f^6 ist). Ähnlich, aber komplizierter, ist die Erklärung des Anfangs von Beethovens Op. 31, III. Die beginnenden beiden die Unterdominantharmonie ausprägenden Motive wirken etwa als Schluß des Vordersatzes; unter Zuhilfenahme des Rückganges vor der Reprise läßt sich der Satz etwa so ergänzen:



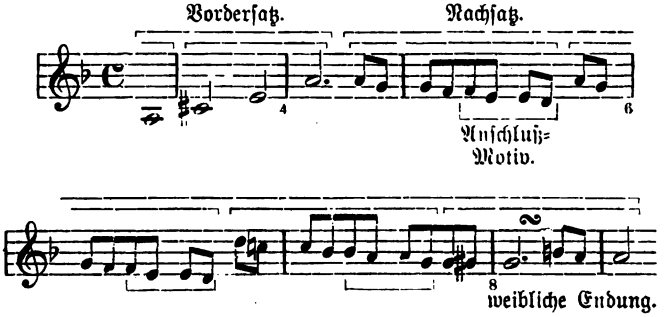
d. h. der Einsatz erfolgt mit dem vierten Takt (ohne Auftakt: Markierung des Vordersatzes nur durch seine Schlußnote — also reine Form der Erweiterung der oben betrachteten 3 Fälle des Beginns

mit dem schweren Wert), aber dieser Takt wird wiederholt. Will man lieber die Endung für weiblich halten

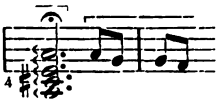


so ändert das nichts an der Erklärung des Aufbaus; die erste Gruppe des Nachsatzes (5.—6. Takt) ist sodann verdoppelt (sie könnte so folgen, wie sie ohne die geklammerten 2 Takte aussieht). Solcher Mittel der Verlängerung der Dauer der Sätze werden wir weiterhin mehr zu konstatieren haben.

Auch der Anfang von Beethovens Op. 31, II ist wohl ähnlich zu erklären, entweder:



worauf der Fortgang ebenso mit dem zweiten Takte ansetzt. Vielleicht ist aber der Anfang sogar nicht als zweiter, sondern als vierter Takt zu verstehen, d. h. als



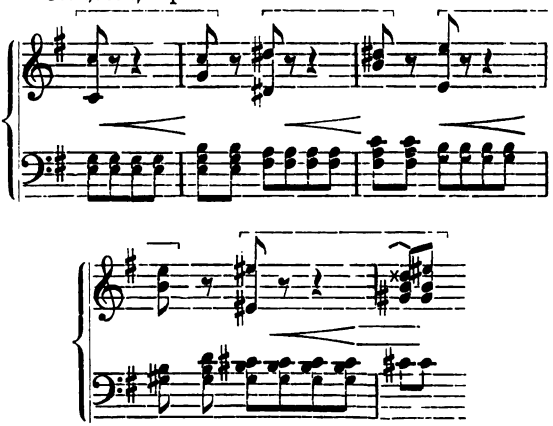
also wirklich ebenfalls nur als Markierung des Vordersatzes durch seinen schwersten Wert. Die Mittel, durch welche die dieser ersten ähnliche zweite Periode auf 15 Takte und die erste Periode des eigentlichen ersten Themas sogar auf 20 Takte erweitert wird, werden wir weiterhin zu erörtern haben. Ehe wir aber Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau erklären und deren Handhabung lehren können, müssen wir durch Betrachtung der harmonischen Bedingungen

der Formgebung eine sicherere Basis für die Erzielung resp. Vermeidung von Schlußwirkungen gewonnen haben.

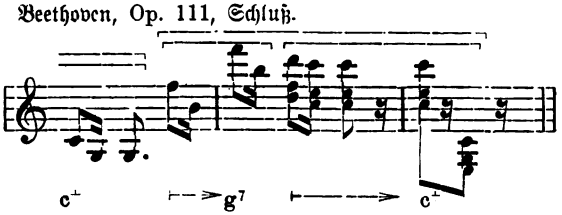
7. Ist der Aufbau der Halbsätze und Sätze, wie er im vorigen zunächst in seinen regelmäßigsten Formen dargestellt wurde, an bestimmte Harmoniefolgen gebunden? Welche Bedeutung hat ganz allgemein der harmonische Gehalt für den formalen Aufbau? Worauf beruhen speziell die Wirkungen des Schlusses, Halbschlusses und Trugschlusses?

Zunächst ist allgemein zu konstatieren, daß, *je schwerer ein Wert ist, desto mehr er einen Wechsel der Harmonie erwarten läßt*; mit andern Worten: die Zeitmomente, auf welche vorzugsweise neue Harmonien eintreten, sind die Schwerpunkte der Motive, Gruppen und Halbsätze; *je größer das Glied, desto mehr wirkt der Eintritt der für die schwere Zeit gedachten Harmonie auf die leichte synkopisch (als Antizipation)*. Die Bedeutung dieses für die harmonische Formgebung grundlegenden Satzes müssen wir durch ein paar Beispiele erhärten:

Beethoven, Op. 90.

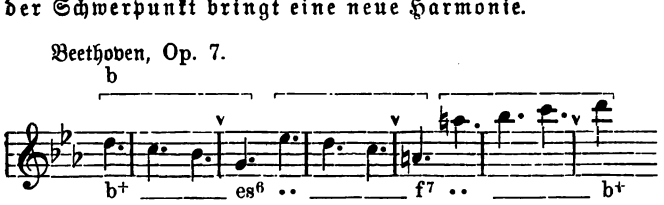


Beethoven, Op. 111, Schluß.

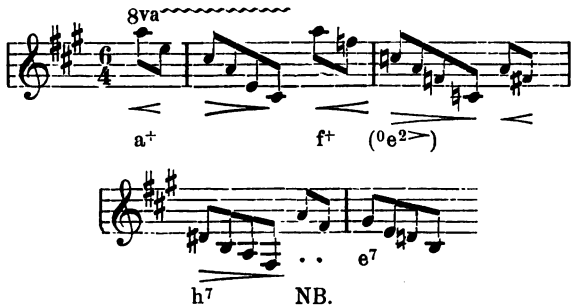


Das Gewöhnliche ist also für die Glieder des musikalischen Aufbaues nicht Einheit der Harmonie, d. h. wenn von Takt zu Takt die Harmonie wechselt, so hält sich doch gewöhnlich nicht das ganze Taktmotiv in derselben Harmonie, sondern der Auftakt setzt in der Harmonie des vorausgehenden Schwerpunktes an, und der Schwerpunkt bringt eine neue Harmonie.

Beethoven, Op. 7.



Erst seit Schumann ist die Hineinziehung des Auftaktes in die neue Harmonie häufiger geworden; man erinnere sich z. B. an Brahms' F-dur-Symphonie:



Man begreift derartige Stellen, die seltsam aufregend wirken, erst vollständig, wenn man sich klar macht, daß die Harmonie erst auf die schwere Zeit wirklich voll gilt und auf die leichte (den Auftakt) gleichsam nur voraus einsetzt (antizipiert wird).

Ob nun aber die Harmonie von Zählzeit zu Zählzeit oder von Takt zu Takt oder von Gruppe zu Gruppe wechselt (gleichviel ob regulär auf die schweren Zeiten oder aber irregulär auf die Einsätze der Gliedanfänge), das ist für den formalen Aufbau zunächst nicht von Einfluß, d. h. es ist ebensowohl möglich, die im vorigen aufgewiesenen Halbsatztypen ganz innerhalb einer und derselben Harmonie, oder aber mit reichen Harmoniewechseln selbst schon innerhalb der einzelnen Taktmotive zu bilden.

Von allerhöchster Bedeutung ist aber der kürzere oder längere Abstand der Harmoniewechsel für den Charakter des Themas. Allgemein kann man dafür etwa folgende Gesichtspunkte aufstellen:

a) Häufige Harmoniewechsel in kurzen Abständen bedeuten schnelle Entwickelung, rasches Fortschreiten, sind daher besonders dem Allegro eigen, während größere Abstände der Harmoniesätze eines der den Charakter des Adagio konstituierenden Elemente sind.

b) Häufige Harmoniewechsel ermöglichen gehäufte Kadenzen, d. h. gliedern stark, begünstigen daher die Miniaturarbeit, eignen Sätzen des kleinen Stils (Allegretto, Andantino), während die durch längere Reihen von Takten festgehaltenen Harmonien einen Zug ins Große geben, langatmige Entwickelungen begünstigen, wie sie die ersten und die langsamen Sätze der Sonaten und Symphonien erstreben.

Beide Definitionen widersprechen scheinbar einander; denn zunächst scheint es unmöglich, einen langatmigen Allegrosatz zu schreiben, wenn der Allegrocharakter durch gehäufte Harmoniewechsel, die Langatmigkeit aber durch seltene begründet werden soll. In der That wäre die Kombination unmöglich, wenn nicht außer den gedrängteren oder weiter auseinandergerückten Harmoniewechseln noch andere Mittel die bezeichneten Charaktere zum Ausdruck brächten. Von solchen anderweiten Hilfsmitteln zur Konstituierung des Charakters sind die wichtigsten:

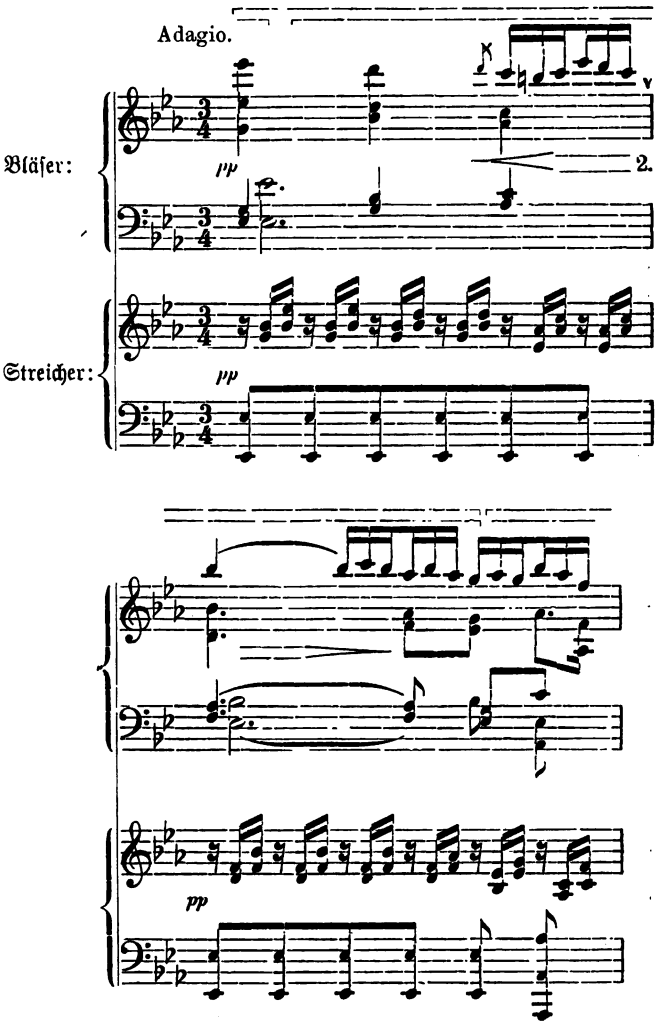
1) Das Tempo, d. h. die effektive Dauer der Zählzeiten, welche bekanntlich etwa zwischen 60 und 120 in der Minute schwankt.

2) Die melodische Zeichnung, d. h. die allgemeinen Konturen der Motive, Gruppen und Halbsätze, welche bei Sätzen des großen Stils (gleichviel ob langsamen oder schnellen!) große Linien aufweisen und zwar nicht nur weite Strecken des Tongebietes durchlaufende, sondern — und das ist das wichtigste — für solches Durchlaufen längere Zeiträume beanspruchende.

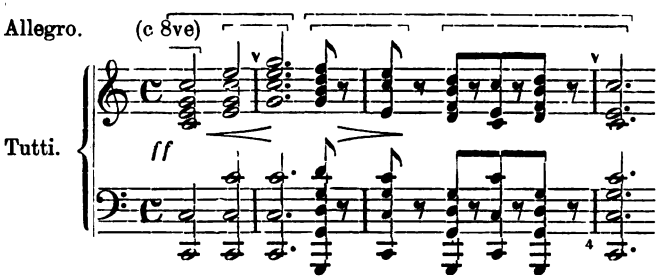
Rhythmik und Dynamik sind nur sekundäre Hilfsmittel, jedenfalls ist ihre Charakteristik keine unzweideutige, sowenig wie die effektive Geschwindigkeit der Tonfolgen entscheidend für den Charakter ist. Die Figuration eines Adagio kann sich fortgesetzt in schnelleren Werten bewegen als das ausgesprochenste Allegro oder Presto, kann auch die hüpfendsten Rhythmen durchführen, ohne den Charakter des Adagio zu verwischen; umgekehrt kann ein Allegrosatz an Stelle der allerdings meist für ihn charakteristischen heftiger fluktuierenden Dynamik, langsame Schwellungen und Minderungen annehmen (welche anschließend an die großen Linien der Melodik dann den großen Zug in die Entwickelung bringen) und ein Adagio kann schnellen Wechsel der Dynamik und plötzliche kurze Umläufe bringen, ohne daß es aufhört, ein Adagio zu sein.

Um die wechselseitige Verstärkung, Stellvertretung resp. den Widerstreit und die Kompensation der hier zusammenwirkenden Faktoren zu begreifen und festere Anhaltepunkte für die Lehre zu gewinnen, vergleichen wir ein lebhaft figuriertes Adagio mit einem große Linien aufweisenden Allegro und zwar wählen wir dazu die

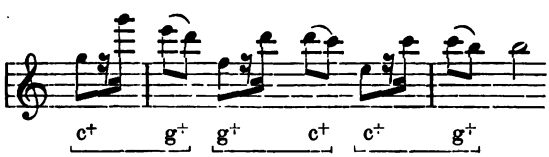
am lebhafteſten figurierte Form des erſten Thema des Adagio der B-dur-Symphonie von Beethoven



und den Anfang der Finale des C-moll-Symphonie desselben Meisters:

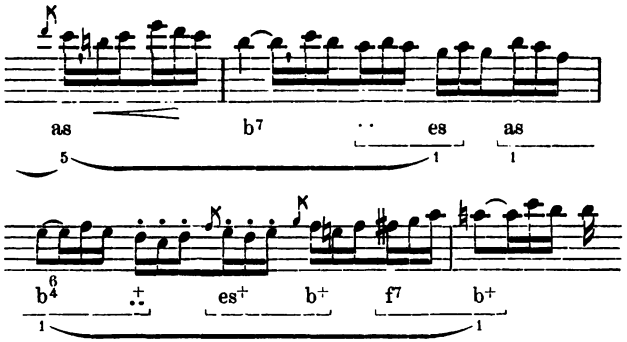


Zunächst müssen wir uns darüber klar werden, daß nicht die Dynamik (pp) es ist, was diesem Adagio seine feierliche Weihe giebt; denn letztere bleibt ebenso unverändert beim fortissimo, das der Satz mehrmals erreicht (Takt 40 und 50). Vielmehr macht in erster Linie die effektive Dauer der Zählzeiten ihre Macht geltend. In der mir vorliegenden Partitur ist für das Adagio ♪ = 84, für das Allegro 𝅗𝅥 = 84 vorgeschrieben; wäre diese Bezeichnung völlig zutreffend, so würden die Zählzeiten beider Sätze von gleicher Dauer sein, d. h. das Tempo hätte gar keinen Anteil an der Wirkung. Nun versteht es sich aber eigentlich von selbst, daß wir in dem Adagio nicht nach Achteln, sondern nach Vierteln zählen müssen, da sich die Melodie in Vierteln bewegt; dann ist aber der Zählwert 42 M. M., was fast die doppelte Dauer der normalen Pulsgeschwindigkeit beträgt. Vielleicht ist diese Metronomisierung sogar zu langsam, während das Tempo des Allegro der normalen Pulsgeschwindigkeit so nahe steht, daß es vielmehr als Andante (normales Tempo) wirken müßte, wenn nicht gleich vom dritten Takte ab sich die halbtaktige Motivbildung einstellte, d. h. je zwei Viertel (ein leichtes und ein schweres) selbständige Motive bildeten; bedenkt man dies, so ist man versucht, die Dauer der halben noch zu vergrößern, so daß es möglich wird, die Viertel noch als Zählzeiten zu verstehen. Die Takte 13 zuerst auftretenden Motive:

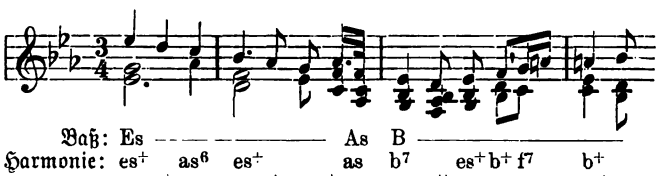


treten mit ihren scharfen Wechseln von Tonika und Dominante viel zu selbständig heraus, als daß man sie nur als leichte Kräuselungen über dem Hauptwogenschlag der Bewegung in Halben empfinden

könnte. Vergleichen wir damit die Bewegung in Sechzehnteltriolen, welche die obige Figuration des Adagio in den begleitenden Streichinstrumenten gleich zu Anfang, vom dritten Viertel des ersten Taktes an aber auch in der Melodie aufweist, und fragen wir uns, ob sie uns nicht den Verfolg von Achteln als Zählzeiten nahe legen:



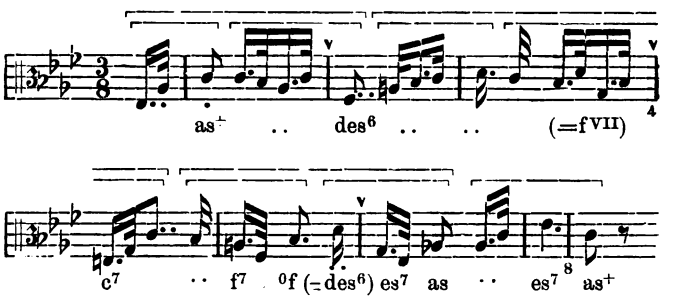
Da sehen wir allerdings die harmonischen Vorbedingungen insofern günstig, als thatsächlich fast durchweg auf die Einsatzzeit jedes Viertels die Auffassung einer neuen Harmonie möglich ist. Aber — ist sie notwendig? Diese Frage, welche wir für die letztnotierten Motive des Allegro bejahen mußten, müssen wir für das Adagio entschieden verneinen. Der stationäre Baß mit seinem festgehaltenen es und b, zwischen welche sich ein einziges Achtel as einschiebt, ferner die streng sekundweise Führung der Stimmen sind Veranlassung genug, die Harmoniebewegung in größeren Abständen zu suchen und den sich ergebenden Zwischenharmonien nur Durchgangsbedeutung beizumessen, nämlich:



d. h. wir haben (der ursprünglichen Fassung des Themas entsprechend) Harmoniewechsel vom Auftakt zum Schwerpunkt jedes Taktmotivs, nur das letzte Taktmotiv giebt zwei Unterteilungsmotive an die Hand. Von besonders bedeutsamer Wirkung ist die lange weibliche Endung des zweiten Taktmotivs. Die weichen Linien der Figu-

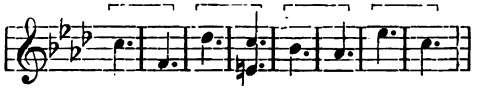
ration des Themas verdienen noch besondere Beachtung: es ist nur ein leicht gewelltes Hingleiten über die Hauptlinien der eigentlichen Melodie, die man auch selbst bei den Staccatosechzehnteln nicht einen Augenblick aus dem Bewußtsein verliert.

Auch die Mittelcharaktere des kurzgegliederten Langsamen oder doch mäßig Bewegten (Andantino, Allegretto, Andante con moto, Adagietto u. s. w.) wollen wir an einem Beispiel kurz auf die Beteiligung der verschiedenen Faktoren der Wirkung prüfen. Ich wähle das Andante con moto der C-moll-Symphonie:

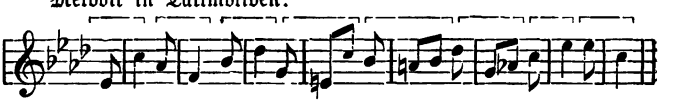


Hier haben wir Harmonie genug, mit Ausnahme des ersten und dritten in allen Taktmotiven Harmoniewechsel, in der zweiten Gruppe durch Umdeutung von des6 in fVII eine Wendung zur Paralleltonart F-moll (Halbschluß auf c7), im Nachsatz die Rückwendung über B-moll (°f wird wieder in des6 zurückgedeutet). Die scharf markierten Unterteilungsmotive (), die häufige Wendung der Melodiebewegung im großen wie im kleinen übersehe man nicht:

Melodik der Gruppen:



Melodik in Taktmotiven:



Wie die Unterteilungsmotive weiteren Zickzack in diese Bewegung bringen, sehen wir an der obigen vollständigen Notierung. Die Dynamik hat sich natürlich der kurzen Gliederung anzuschließen.

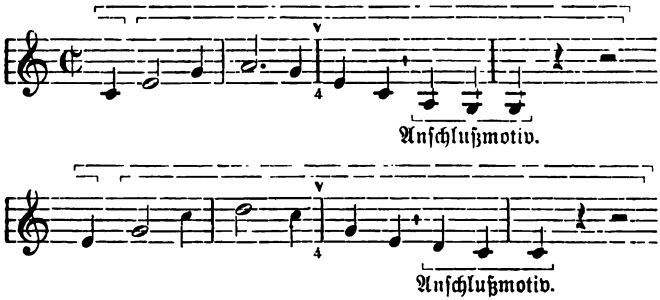
Daß das Tempo, die weder sehr langsame noch schnelle Bewegung der Zählzeiten, wesentlich den Charakter vervollständigt, bedarf nicht mehr des Hinweises.

Wie der Wechsel der Harmonie zur schärferen Gliederung wesentliche Hilfe leistet, haben wir gesehen; man übersehe aber nicht, daß scharfe Gliederung nicht nur von Gruppe zu Gruppe, sondern auch von Takt zu Takt, ja noch weiter ins kleine gehend ohne Beihilfe der Harmonik, d. h. innerhalb derselben Harmonie möglich ist. Die Mittel der Gliederung sind dann:

a) Pausen (resp. scharfes Absetzen der Endnoten),
b) längere Endnoten,
c) Änderung der Richtung der Melodiebewegung.

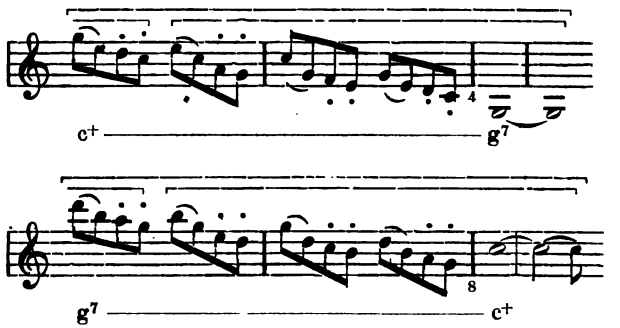
Weiterer Beispiele hierfür bedarf es nicht, die Litteratur bietet solche auf jeder Seite; wohl aber müssen wir uns nun fragen, wenn, wie wir oben sahen, der Eintritt der für die schwere Zeit bestimmten Harmonie auf die leichte synkopisch wirkt, ob dann nicht auch solchem längeren Aufbau innerhalb derselben Harmonie, der doch naturgemäß von leicht zu schwer in immer höheren Potenzen fortschreiten muß, eine ähnliche Wirkung eigen ist?

Das ist nun aber ganz und gar nicht der Fall. *Solange ein Harmoniewechsel überhaupt noch nicht stattgefunden hat, hat gleichsam die Harmonie auch noch keinen Anspruch auf Fortschreitung in bestimmten Zeitmomenten.* So baut Beethoven im Hauptthema der großen Leonorenouvertüre zwei viertaktige Halbsätze innerhalb der tonischen Harmonie (C-dur) auf:

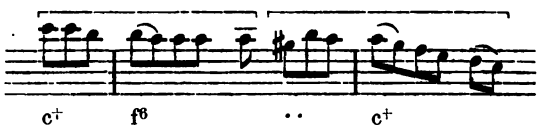


Es ist dies zugleich ein schönes Beispiel für den Anfang mit dem schweren (2. Takt), d. h. die erste Gruppe ist nur durch ihre Schwerpunktsnote markiert, wodurch die zweite einen überaus reichen Auftakt ($^7/_4$) erhält und, da der zweite Halbsatz ebenso ansetzen soll, auch eine weibliche Endung mit ausgebildetem Anschlußmotiv. Durch dieses Beharren in der Harmonie gewinnt Beethoven das Fundament für einen gigantischen Aufbau (er hält die folgenden 24 Takte hindurch über dem Baßton c die Dominantharmonie g^7 fest, sie gewaltig steigernd, so daß endlich der Hauptgedanke ff wieder beginnt).

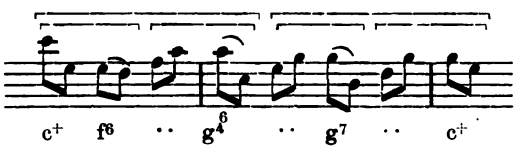
Sobald aber der erste Harmoniewechsel innerhalb eines Themagliedes stattgefunden hat, erwarten wir an korrespondierender Stelle wiederum Harmoniewechsel, gleichviel ob dies Themaglied ein Taktmotiv, eine Gruppe oder sein Halbsatz, ja ob es nur ein Unterteilungsmotiv ist. Man sehe in der 3. Leonorenouvertüre nach, wie Beethoven allmählich eine Kreise enger zieht, wie er zuerst auf die Schwerpunkte der viertaktigen Halbsätze die Harmonie wechselt:



sodann zum Harmoniewechsel von Takt zu Takt überspringt:



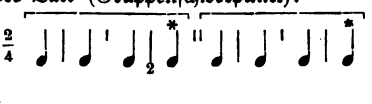
und endlich selbst innerhalb der halbtaktigen Unterteilungsmotive die Harmonie regelmäßig wechselt:

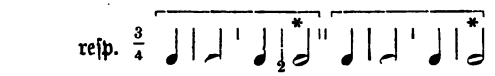


Man brachte wohl in obigem Satze die Beifügung „innerhalb eines Themagliedes"; denn der Neuansatz eines Themagliedes in einer anderen Harmonie stellt solche Anforderung nicht. Die in Frage kommenden Stellen sind also:

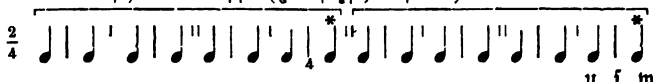
der Taktschwerpunkt:

der schwere Takt (Gruppenschwerpunkt):



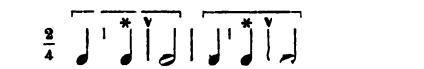


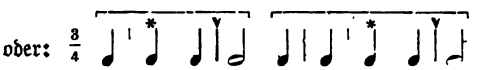
die schwere Gruppe (Halbsatzschwerpunkt):



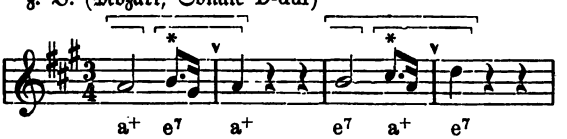
wobei wir natürlich von der Möglichkeit weiblicher Endungen oder Anschlußmotive, die daran nichts ändern, absehen. Die eigentliche Einsatzzeit ist auch bei diesen größten Bildungen der Taktanfang (die schwere Zählzeit des schweren Taktes der schweren Gruppe).

Es leuchtet ein, daß der Harmoniewechsel auf eine leichte Zeit nur dann für diesen Grundsatz in Betracht kommen kann, wenn diese leichte Zeit schwer ist in Beziehung zu noch leichteren, d. h. wenn sie nicht die leichteste überhaupt im Aufbau vertretene ist. Mit andern Worten: Harmoniewechsel auf die leichte Zeit nach der schweren verlangt nur Nachbildung, wenn die leichte Zeit zum zweiten (antwortenden, schweren) Glied einer Symmetrie gehört, also in





z. B. (Mozart, Sonate D-dur)



Hier ist die mit * bezeichnete Zählzeit Auftakt des schweren Taktes. Dagegen kommen Harmoniewechsel, die nach Abschluß einer Symmetrie zu Anfang eines neuen Gliedes stattfinden, nur in Betracht, sofern damit das zweite Glied einer noch größeren Einheit begonnen wird, die in ihrer Gesamtheit ebenfalls wieder nachgebildet wird. Andernfalls findet ja der Harmoniewechsel nicht innerhalb eines Themagliedes statt, sondern zwischen Ende der einen und Anfang des andern. Harmoniewechsel bei weiblichen Endungen oder Anschlußmotiven bedingt die Nachbildung nicht.

Wenn nun auch nach allem, was wir gesehen, eine unendliche Mannigfaltigkeit des harmonischen Inhalts der betrachteten Formenansätze möglich ist, so giebt es doch auch in dieser Hinsicht gewisse einfachste Typen, auf welche die komplizierten zurückzuführen sind, resp. denen gegenüber letztere als Abweichungen erscheinen. Betrachten wir dieselben zunächst ohne Rücksicht auf ihre räumliche Ausdehnung im metrischen Schema, so haben wir zwei Harmoniemotive als die ursprünglich einfachsten zu unterscheiden, nämlich

a) das positive, entwickelnde, das Heraustreten aus der tonischen Harmonie in eine andere, gegen sie verständliche.

b) das negative, rückbildende, die Wiederkehr von einer fremden Harmonie zur tonischen.

Innerhalb des Bereiches der leitereigenen Harmonik ergeben sich weiter hieraus vor allen zwei positive Motive:

I. Tonika-Oberdominante (in C-dur: $c^+—g^7$),

II. Tonika-Unterdominante (in C-dur: $c^+—f^6$)

und zwei negative:

III. Oberdominante-Tonika (in C-dur: $g^7—c^+$),

IV. Unterdominante-Tonika (in C-dur: $f^6—c^+$).

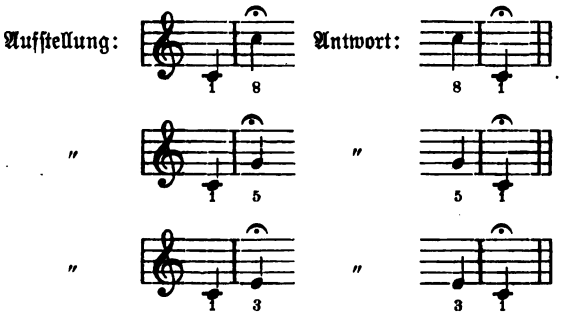
Die weiter kombinierbaren:

Unterdominante-Oberdominante (in C-dur: $f^6—g^7$)

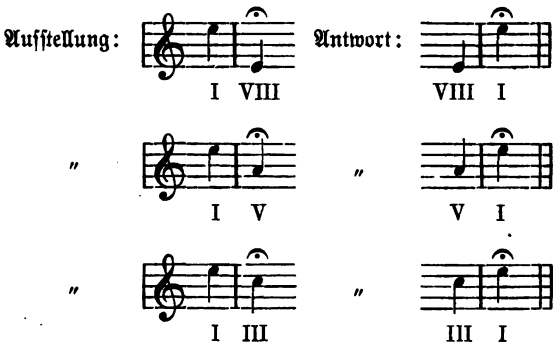
Oberdominante-Unterdominante (in C-dur: $g^7—f^6$)

wüßten wir weder unter den positiven noch unter den negativen unterzubringen, da beide nur von einer Seite der Tonika zur andern umspringen und sich weder von ihr weg noch zu ihr zurückwenden. Wir lassen dieselben zunächst beiseite; ihr Verständnis wird sich uns weiterhin erschließen.

Suchen wir nun die natürlichen Beziehungen zwischen den harmonischen Motiven und den metrischen Elementen der Formgebung auf, so ergiebt sich als die einfachste und selbstverständliche, daß ein positives und ein negatives Harmoniemotiv zu einander in Symmetrie treten, d. h. daß ein erstes Glied die Wegwendung von der Tonika und ein zweites die Rückkehr zu ihr bringt; ja wir können weiter gehen und selbst innerhalb der tonischen Harmonie die Bewegung vom Hauptton zur Oktave, Quinte oder Terz als natürlichen Inhalt einer ersten Aufstellung ansehen und die Rückkehr zum Haupttone als den natürlichen Inhalt des die erste Symmetrie abschließenden Gliedes. So erhielten wir als harmonische Urelemente der Formgebung:



oder im Mollsinne:



Dieselben geben uns zugleich Aufschluß darüber, wie die melodische Umkehrung auch eine Form der Nachahmung sein kann. Umkehrung ist von Hause aus harmonische Rückbildung. Wie es möglich ist, bereits ein Stück Form mittels Bewegung innerhalb der tonischen Harmonie zu füllen, verstehen wir nun auch.

Schreiten wir nun aber zur Veränderung der Harmonie fort, so finden wir die Harmoniemotive:

a) im reinen Dursinne:

Aufstellung: $\overline{c^+ - |g^+}$ Antwort: $\overline{g^+ - |c^+}$

b) von Dur aus nach der Mollseite sich wendend:

Aufstellung: $\overline{c^+ - |f^+}$ Antwort: $\overline{f^+ - |c^+}$

oder: " $\overline{c^+ - |{}^0c}$ " $\overline{{}^0c - |c^+}$

c) im reinen Mollsinne:

Aufstellung: $\overline{{}^{0}e - |{}^{0}a}$ Antwort: $\overline{{}^{0}a - |{}^{0}e}$

d) von Moll nach der Durseite sich wendend:

Aufstellung: $\overline{{}^{0}e - |{}^{0}h}$ Antwort: $\overline{{}^{0}h - |{}^{0}e}$

oder: „ $\overline{{}^{0}e - |e^{+}}$ „ $\overline{e^{+} - |{}^{0}e}$

Werden die hier aufgestellten Antworten symmetrisch zu den zugehörigen Aufstellungen gruppiert, so haben sie Anspruch auf den Namen Schluß. Die vollkommenste Schlußwirkung erzielen natürlich in Dur wie in Moll die reinen Formen (a und c), bei denen nicht durch die Richtung des Schrittes nach der gegensätzlichen Seite (von Dur nach unten, von Moll nach oben) ein Moment des Widerspruchs gegeben ist, das sich durch den Widerruf nicht ganz rückgängig machen läßt. Doch stehen dem Schritte von der Durtonika zur Duroberdominante und von der Molltonika zur Mollunterdominante am nächsten die beiden Schritte, welche bei der Wendung nach der Gegenseite nicht zu einem anderen Hauptione fortschreiten, sondern gleichsam sich nur auf dem tonischen Hauptton umdrehen, die beiden Seitenwechsel c^{+}—c^{0} und ${}^{0}e$—e^{+}, die auch als Rückwendungen vollkommene Schlußkraft haben. Wir haben also die Stufenfolge:

schlichter Quintschluß	: g^{+}—c^{+}.
„ „	: ${}^{0}a$—${}^{0}e$.
Seitenwechselschluß	: ${}^{0}c$—c^{+}.
„	: e^{+}—${}^{0}e$.
Gegenquintschluß	: f^{+}—c^{+}.
„	: ${}^{0}h$—${}^{0}e$.

Es stellt sich daher begreiflicherweise heraus, daß bei einer Kombination von nicht zusammengehörigen Harmoniemotiven zu einer Kadenz wohl die Aufstellungen von b) und d) mit den Antworten von a) und c) einen befriedigenden Rundlauf geben, nicht aber die Aufstellungen von a) und c) mit den Antworten von b) und d).

Wir haben nämlich als dem Gruppentypus B (Verbindung verschiedener Motive $\overline{a \;|b}$) entsprechende harmonische Bildungen:

1) Gegenquintschritt + schlichter Quintschluß:

$\overline{c^{+} - |f^{+}}$ $\overline{g^{+} - |c^{+}}$

$\overline{e^{0} - |{}^{0}h}$ $\overline{{}^{0}a - |{}^{0}e}$

2) Seitenwechsel + schlichter Quintschluß:

$\overline{c^{+} - |{}^{0}c}$ $\overline{g^{+} - |c^{+}}$

$\overline{{}^{0}e - |e^{+}}$ $\overline{{}^{0}a - |{}^{0}e}$

3) Schlichter Quintschritt + Seitenwechselschluß:

$$\overline{c^{+} - |g^{+}}\ \overline{{}^{0}c - |c^{+}}$$

$$\overline{{}^{0}e - |{}^{0}a}\ \overline{e^{+} - |{}^{0}e}$$

4) Schlichter Quintschritt + Gegenquintschluß:

$$\overline{c^{+} - |g^{+}}\ \overline{f^{+} - |c^{+}}$$

$$\overline{{}^{0}e - |{}^{0}a}\ \overline{{}^{0}h - |{}^{0}e}$$

von denen offenbar die letzte Kombination die am wenigsten ansprechende ist. Wohlverständlich aber einseitig sind die Kombinationen von Gegenquintschritt mit Seitenwechselschluß resp. von Seitenwechsel mit Gegenquintschluß:

5) $\overline{c^{+} - |f^{+}}\ \overline{{}^{0}c - |c^{+}}$

$$\overline{{}^{0}e - |{}^{0}h}\ \overline{e^{+} - |{}^{0}e}$$

6) $\overline{c^{+} - |{}^{0}c}\ \overline{f^{+} - |c^{+}}$

$$\overline{{}^{0}e - |e^{+}}\ \overline{{}^{0}h - |{}^{0}e}$$

Die gegenwärtige Praxis der Komponisten behandelt Moll nicht ganz so als Gegensatz von Dur, wie die natürliche Gegensätzlichkeit des Dur- und Mollprinzips es nahe legt; wir wollen nicht versuchen, hier ändernd auf die Praxis einzuwirken, konstatieren vielmehr, daß für Moll der Seitenwechselklang neuerdings (in den letzten 200 Jahren) hervorragende Bedeutung gewonnen hat, so daß der Gegenquintklang neben ihm durchaus zurücktritt; umgekehrt bevorzugt unsere Durharmonik entschieden den Gegenquintklang gegenüber dem Seitenwechselklange. Die Bevorzugung des Seitenwechselklangs in Moll geht so weit, daß der Seitenwechselschluß dem schlichten Quintschluß meist vorgezogen wird, so daß in der Kombination

$$\overline{{}^{0}e - |{}^{0}a}\ \overline{e^{+} - |{}^{0}e}$$

welche als beliebteste der reinen, dem Dur eigenen

$$\overline{c^{+} - |f^{+}}\ \overline{g^{+} - |c^{+}},$$

gegenübersteht, der schlichte Quintklang in der Mollharmonik die Rolle zu spielen hat, welche in Dur die Unterdominante (der Gegenquintklang) spielt.

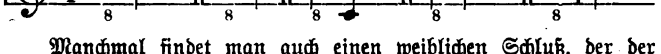
Wie unsere Schemata ausweisen (in denen wir absichtlich die charakteristischen Dissonanzen — die ja nicht erforderlich, sondern

nur möglich sind — die 7 für die Duroberdominante, die 6 für die Durunterdominante, die VII für die Mollunterdominante und, uns kaum verständlich, die VI für die Molloberdominante —), können dieselben Harmoniefolgen Schlüsse sein, welche (natürlich von einer andern Tonika aus) Aufstellung sein können; z. B. ist $g^+—|c^+$ in G-dur Gegenquintschritt, während es in C-dur schlichter Quintschluß ist. Es leuchtet daher ein, daß maßgebend für die Wirkung der (konsonanten) Harmoniefolgen deren Stellung im formalen Aufbau ist, d. h. Schlußwirkung ist selbst der Folge $g^+—c^+$ nur eigen, wenn sie wirklich als Antwort, als Rückbildung verständlich ist; das ist sie aber nur unter zwei Voraussetzungen:

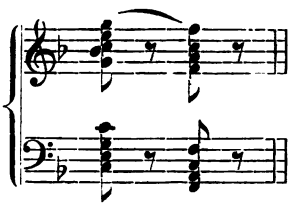
a) wenn sie an metrisch schlußfähiger Stelle auftritt,
b) wenn die Tonart so ausgeprägt ist, daß ein Mißverstehen unmöglich ist.

Zum wirklichen Schluß gehört also außer der Symmetrie der harmonische Rückgang; beide Faktoren setzen einander voraus und heben sich gegenseitig. Doch ist, wie wir sehen werden, auch die Möglichkeit da, mit Hilfe der Harmonie die Symmetrie zu durchbrechen und Schlüsse zu erzwingen, wo die metrischen Vorbedingungen dafür fehlen: in solchen Fällen muß dann natürlich die Tonart besonders scharf ausgeprägt sein, und auch die motivische Imitation ist kaum zu entbehren.

Eins noch mache man sich völlig klar, nämlich, daß die Schlußwirkung unter allen Umständen an dem Einsatzmoment der schweren Zeit haftet. Das Wesen der sogenannten weiblichen Schlüsse besteht darin, daß die melodische Bewegung d. h. die Tonhöhenveränderung oder doch wenigstens die Wiederholung desselben Tones noch über den Einsatz der schlußfähigen Zeit hinüberreicht:

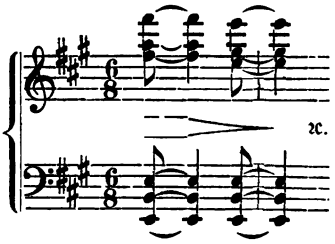


Manchmal findet man auch einen weiblichen Schluß, der der Tonika auf die schwere Zeit die vollständige Dominante vorausschickt, z. B.



(Beethoven Op. 2. I, 2. Satz); das ist dann nichts anderes als ein Vorhalt der ganzen Dominantharmonie vor der tonischen,

d. h. die Schlußwirkung haftet an dem Zeitmoment, wo hier der Akkord c^7 erscheint, den man daher, weil die Tonart hinlänglich ausgeprägt ist, als zukünftigen F-dur-Akkord hört. Daß das zu frühe Erscheinen des Schlußakkords (vor der schweren Zeit) als Antizipation aufgefaßt wird, ist nach dem oben über Harmoniewechsel auf die leichte Zeit überhaupt Gesagten klar; man leugnet gleichsam in der Vorstellung die Existenz des Akkordes, bis seine Zeit gekommen ist. Man erinnere sich nur der merkwürdig heranschwebenden Schlüsse in Beethovens Op. 101:



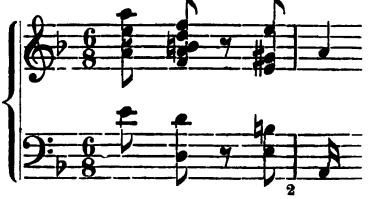
Wir betrachteten oben die harmonischen Motive ganz ohne Rücksicht auf die effektive Größe der Symmetrien, als deren Inhalt sie auftreten. In der That ändern die Dimensionen kaum irgend etwas an ihrer Wirkung. Ob ich die harmonische Bildung

Typus: $\overline{c^+ \; — \; | f^6} \; \overline{g^7 \; — \; | c^+}$

die sogenannte „vollkommene Kadenz" oder auch irgend eine den einfachen Schritt und Rückgang derselben Seite verbindende (z. B. $c^+ — \; | \; g^+$, $g^+ — \; | \; c^+$) in schneller Abwickelung etwa mit einer Zählzeit für jede Harmonie bringe, oder aber für jede einen, ja zwei Takte brauche, ihre Schlußkraft wird dieselbe sein:

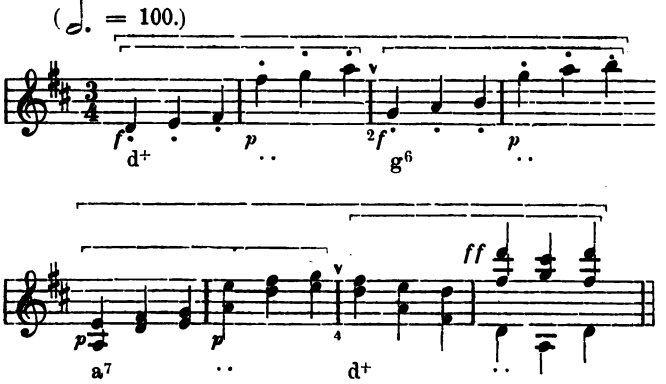
a) 2 Takte:

Beethoven, Op. 10. III, 2. Satz.

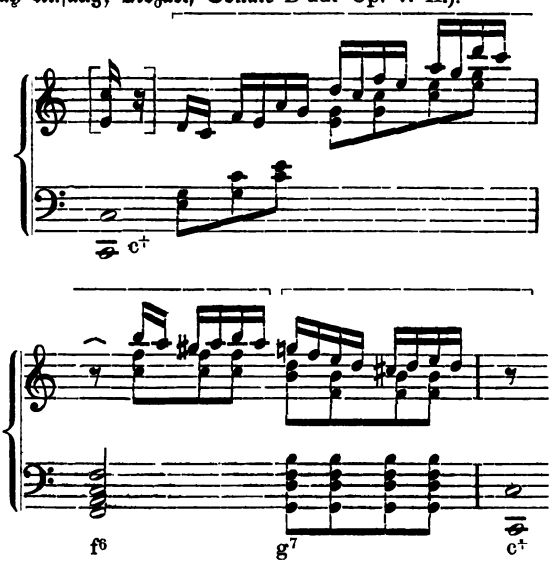


b) 4 Takte:

Beethoven, D-dur-Symphonie (durchweg mit Anschlußmotiven, d. h. Satztypus IV).

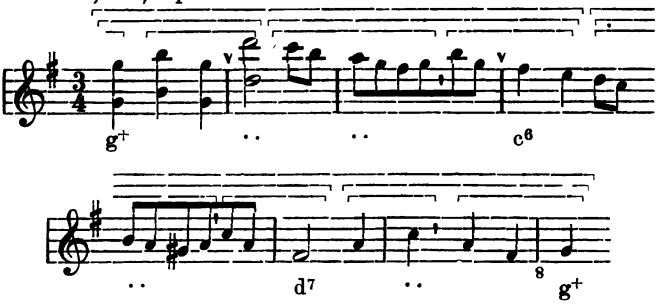


Weber, C-dur-Sonate Op. 24. (vgl. auch Beethoven Op. 14. I, 1. Satz Anfang; Mozart, Sonate B-dur Op. 7. II.).



c) 8 Takte.

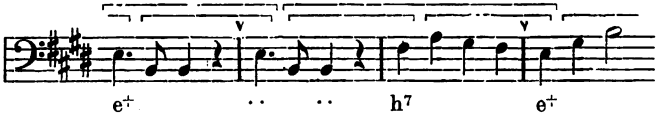
Beethoven, Op. 79.



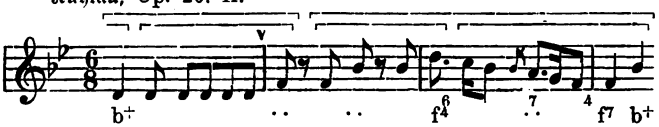
Für den ersten Anfang thematischen Aufbaues ist indes dieser energische Rundgang durch das Bereich der Tonart keineswegs das gewöhnliche. Es ist vielmehr nur logisch, daß gewöhnlich erst die tonische Harmonie sich mehr oder minder ausbreitet, weiterhin (oder auch gleich zu Anfang) zunächst zu einer Dominante (meist der Oberdominante) fortgeschritten und wieder zur Tonika zurückgegangen und erst in einem größeren Gliede eine vollständige Kadenz (mit oder ohne Quartsextakkord zwischen Unterdominante und Oberdominante) gebracht wird. Zu den einfachen Hinstellungen der Tonika dürfen wir auch jene besonders häufigen Bildungen rechnen, welche zu einer Dominante nicht eigentlich fortschreiten, sondern nur einen Rückgang von einer solchen zur Tonika machen, so daß zwischen zwei auf relativ schwere Zeiten gebrachte Toniken sich eine gleichsam nur durchgehende Dominante auf die leichte Zeit einschiebt:

Typus: [c+] | c+ g+ | c+

Beethoven, Fidelio-Ouvertüre.

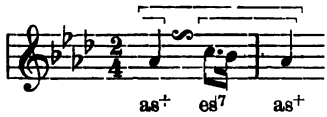


Kuhlau, Op. 20. II.

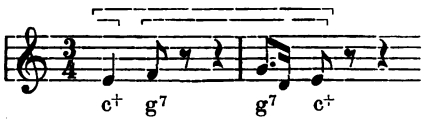


(weiblicher Schluß.)

Beethoven, Op. 10. I.

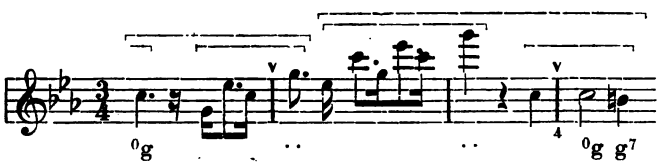


Beethoven, Op. 7.



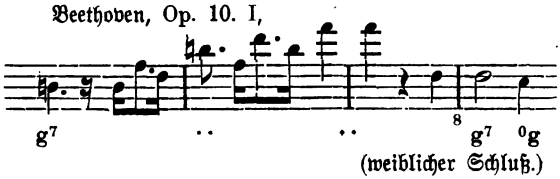
(weiblicher Schluß.)

Typus: c+ | g+ g+ | c+

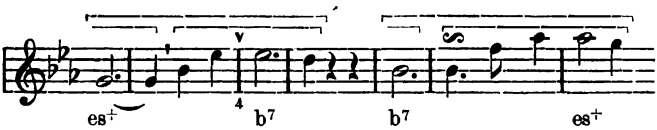


(weiblicher Halbschluß.)

Beethoven, Op. 10. I,



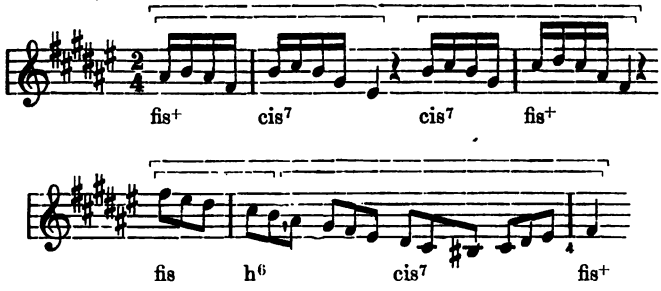
(weiblicher Schluß.)



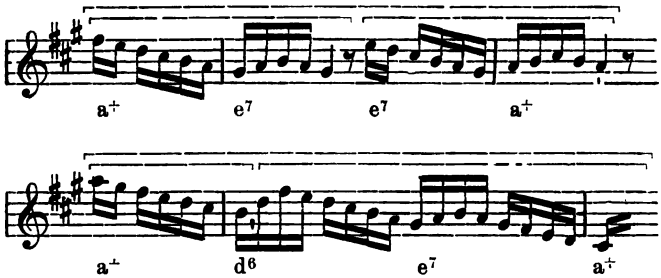
Vgl. auch Op. 10. II, 1 Satz, Takt 19 ff. (8 taktig). Op. 2. II Scherzo (8 taktig.) Op. 49. II Menuett (4 taktig) ꝛc.

Typus: $c^+ \mid g^+ \quad g^+ \mid c^+ \quad c^+ \mid f^6 \quad g^7 \mid c^+$

Beethoven, Op. 78.



damit faſt identiſch: (Beethoven, Op. 2. III):

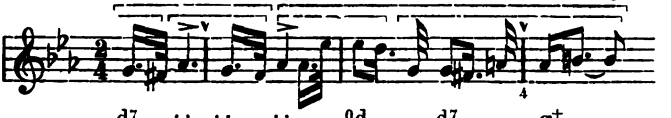


Vgl. auch Mozart, Sonate D-dur Op. 50 Takt 7 ff.

Alle bisher mitgeteilten Beiſpiele harmoniſcher Entwickelung haben das gemeinſam, daß ſie mit der Tonika beginnen und mit dem Schluß zur Tonika enden. Es verſteht ſich, daß ein ſolcher Umlauf (von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück) die normale Grundlage alles muſikaliſchen Formenweſens iſt. Beiſpiele thematiſchen Aufbaues, der mit einer Dominante beginnt und erſt auf dem Wege des Schluſſes zur Tonika führt, ſind nicht gerade häufig; immerhin hatten wir aber ſchon in früheren Paragraphen Gelegenheit, eine Anzahl ſolcher anzuführen (vgl. S. 28: Beethoven Op. 2. I, S. 39: Webers C-dur-Sonate und Beethovens Op. 31. III). Der Anfang mit einer Harmonie, die nicht Tonika iſt, das harmoniſche Äquivalent des rhythmiſchen Anfangs ex abrupto, wird ſich daher glücklich mit dieſem verbinden (ſo bei Weber und in Beethovens Op.

31. III), kann aber auch den Ausgangspunkt für einen streng symmetrischen Aufbau bilden:

Beethoven Op. 81a. Vgl. auch Op. 111, 1. Satz, Anhang.



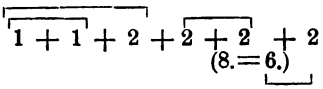
Viel häufiger als das Nicht-anfangen mit der Tonika ist für thematische Bildungen das Nicht-enden mit der Tonika. Von der Möglichkeit, ein ganzes Tonstück ohne Schluß, wie mit einer Frage verklingend enden zu lassen, sehen wir ab; auch von Modulationen wollen wir hier noch nicht reden — übrigens ist bei modulierenden Sätzen das scheinbare Nicht-enden mit der Tonika meist insofern eine Täuschung, als der Schluß zwar nicht zur Tonika der Haupttonart, wohl aber zu einer neuen Tonika geschieht, also wirklich Schluß ist: vielmehr wollen wir jetzt unser Augenmerk auf die Bildungen richten, welche auf metrisch schlußfähige Werte Harmonien bringen, die zufolge ihrer Stellung in der Tonart nicht schließen können, also wenn wir von andern möglichen Harmonien zunächst absehen, eine der Dominanten. Wir haben bereits bei der Mitteilung von Beispielen der Erweiterung der Typen des Weggangs von und des Rückgangs zur Tonika auf vier und acht Takte, gesehen, daß ein metrisch schlußfähiger Wert zum Gegenteil eines Schlusses werden kann, nämlich zum eigentlichen Repräsentanten der positiven Entwickelung, sofern auf ihn gerade die fremde Harmonie (Oberdominante, Unterdominante) eintritt, zu welcher von der Tonika fortgeschritten wird (vgl. S. 59: die beiden Beispiele aus Beethoven Op. 10. I, S. 58: das Beispiel aus Beethoven Op. 79). Solche Paralysierung der Schlußfähigkeit (die übrigens selbst schon stattfindet, wenn das erste Taktmotiv von der Tonika [leicht] zur Dominante [schwer] fortschreitet) kann nun aber nicht nur dann geschehen, wenn auf den schlußfähigen Wert zuerst aus der Tonika herausgetreten wird, sondern sie kann auch dadurch herbeigeführt werden, daß

a) nach bereits vorausgegangener positiven Entwickelung von der Tonika weg zu einer anderen Harmonie noch einmal oder noch mehrere Male wiederum ähnlich von der Tonika aus fortgeschritten wird, anstatt daß die Rückkehr zu ihr erfolgt; oder so, daß

b) der Rückgang zur Tonika zwar erfolgt, aber so gelegt wird, daß er auf einen metrisch nicht schlußfähigen Wert trifft und daher Gelegenheit giebt, auf den schlußfähigen Wert hin nochmals von der Tonika aus positiv vorzudringen.

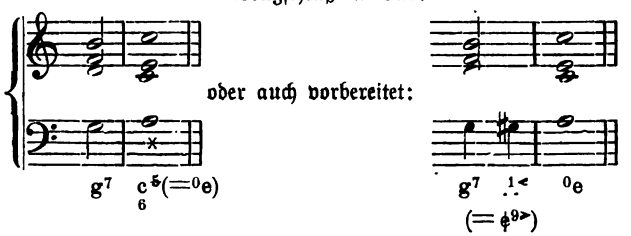
In beiden Fällen ist die Wirkung die, daß die Form offen bleibt, d. h. daß zu weiterem Bilden, zum Aufbau einer weiteren Symmetrie ein Anstoß gegeben wird.

Dabei ist es aber keineswegs gleichgültig, welche fremde Harmonie auf den schlußfähigen Wert trifft, vielmehr entstehen charakteristisch unterschiedene Wirkungen, je nachdem die Oberdominante oder Unterdominante auf die Schlußzeit einsetzt. Nach dem, was wir oben über die verschiedene Bedeutung der beiden Dominanten erkundeten, kann uns das nicht wunder nehmen. Das Treffen der Oberdominante auf den vierten oder achten Takt macht nämlich zwar keinen Schluß, hat aber doch eine stark gliedernde, vorläufig abschließende Wirkung, die man mit dem Namen Halbschluß belegt; die Oberdominante schließt zwar nicht definitiv ab, stört aber auch die Symmetrie nicht, sondern bedingt nur den Fortgang zu weiterem symmetrischen Aufbau von der ihr naturgemäß folgenden Tonika aus. Dagegen wirkt die Unterdominante auf einen in höherem Grade schlußfähigen Wert entschieden befremdend, verwirrt die Auffassung im Verfolg der Symmetrie, suspendiert den Schluß und zwingt zur Zugabe einer Zweitaktgruppe, welche zum wirklichen Schlusse führt; man kann sagen: die Unterdominante macht den achten Takt zum sechsten (oder auch den vierten zum zweiten). Das dadurch veränderte metrische Schema ist so zu verstehen:

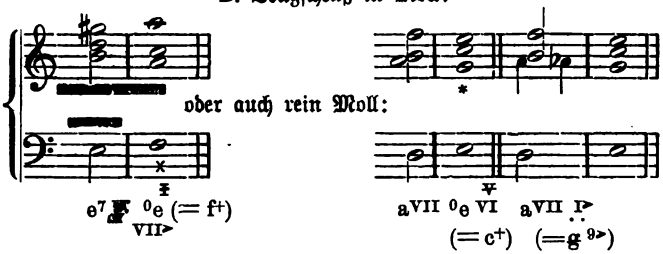


d. h. die vierte Gruppe (7.—8. Takt) ist eigentlich Antwort auf die vorausgehende, da sie aber durch die Unterdominante ihre Schlußkraft einbüßt, so wird sie erstes Glied eines neuen Halbsatzes, erscheint also doppelt bezogen: nach rückwärts und nach vorwärts. Eine ähnliche Störung der Schlußwirkung entsteht durch die unter dem Namen Trugschluß bekannte Führung der Stimmen. Ein Trugschluß ist aber ein wirklicher Schluß zur Tonika, den nur nicht alle Stimmen mitmachen, also ein durch einen oder mehrere dissonante Töne gestörter Schluß. Die regelmäßige Form des Trugschlusses ist die Störung durch stufenweises Steigen des Dominantgrundtones:

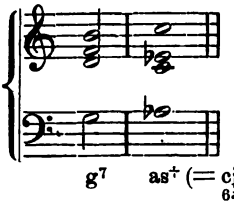
A. Trugschluß in Dur:



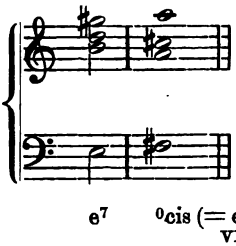
B. Trugschluß in Moll:



C. Von Moll entlehnter Trugschluß in Dur:



D. Von Dur entlehnter Trugschluß in Moll:



Der Trugschluß steht in der Wirkung etwa in der Mitte zwischen dem Halbschluß und dem durch die Unterdominante suspendierten Schlusse, d. h. er stört nicht gerade die Symmetrie, hebt aber die Schlußwirkung auf und fordert daher die Rekapitulation des letzten Gliedes (wenn er auf den achten Takt trifft: des letzten Halbsatzes von vier Takten) behufs Rektifizierung der Schlußwirkung. Manche rechnen auch das Erscheinen der Unterdominante nach der Oberdominante auf einen schlußfähigen Wert zu den Trugschlüssen; ob mit Recht, mag dahin stehen. Jedenfalls wird auch durch solche uneigentliche Fortschreitung (verkehrte Folge der beiden Dominanten; vgl. oben S. 54 das zu 4 bemerkte) der Schluß paralysiert;

da derselbe aber meist schon nach zwei weiteren Takten erfolgt, so scheint es korrekter, die dadurch bewirkte Störung der Symmetrie einfach darauf zu schieben, daß die Unterdominante auf den schlußfähigen Wert trifft (Zurückversetzung in die erste Hälfte der Kadenz).

Die gewöhnliche Ordnung der Harmonien der Tonart für den Rundlauf von der Tonika weg und wieder zu ihr zurück ist, wie wir oben sahen:

Tonika — Unterdominante — Oberdominante — Tonika.

Übergangsharmonien, die sich zwischen diese vier Hauptstationen ungezwungen einschieben, wo eine weitere Ausspinnung es erwünscht macht, sind zunächst die leitereigenen scheinbar konsonanten:

I. In Dur:

die Obermediante (in C-dur $^{o}h = \phi^{7<}$), gleich nach der Tonika vor der Unterdominante.

die Mediante (in C-dur $^{o}e = c\frac{6}{5}$), dicht vor der Unterdominante.

die Untermediante (in C-dur $^{o}a = f\frac{6}{5}$), gleich nach der Unterdominante (oder statt dieser).

II. In Moll:

die Untermediante (in A-moll $f^{+} = \phi^{VII>}$), gleich nach der Tonika.

die Mediante (in A-moll $c^{+} = e^{\frac{VI}{\#}}$), vor der Molloberdominante (oder statt dieser).

die Untermediante (in A-moll $g^{+} = h^{VI}$) vor der Unterdominante, nach der Molloberdominante,

ferner die dissonanten dreitönigen:

I. In Dur:

der große Quartsextakkord auf dem Oberdominantgrundtone (in C-dur $g\frac{6}{4}$) dicht vor der Oberdominante.

der Sextakkord der Oberdominante (ohne Quint, in C-dur $g\frac{6}{5}$) dicht vor der letzten Tonika.

II. In Moll:

der kleine Quartsextakkord auf dem Grundton der Duroberdominante (in A-moll $e\frac{6}{4}>$) dicht vor der Oberdominante.

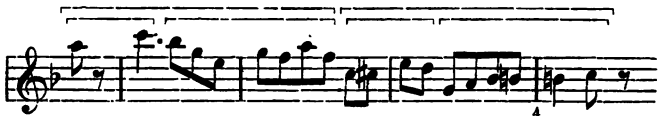
(Vgl. des Verfassers „Systematische Modulationslehre" S. 20 ff.)

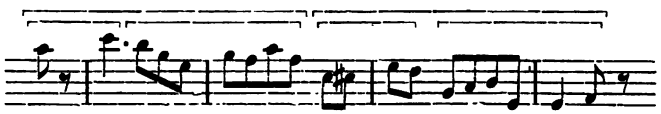
Ferner können aber zu allen konsonanten Harmonien der Tonart (auch zu den scheinkonsonanten, oben unter I. und II. aufgeführten) ohne eigentliche Modulation diejenigen Durakkorde oder Durseptimenakkorde eingeführt werden, welche zu ihnen im Verhältnis der Duroberdominante stehen (in C-dur: c^{7}, d^{7}, h^{7}, e^{7}, a^{7}, in A-moll: a^{7}, h^{7}, c^{7}, g^{7}, d^{7}) u. s. w. Es ist Sache der Harmonie- und Modulationslehre, den Gebrauch der vielen dadurch möglichen Harmonieverbindungen geläufig zu machen. Hier sei nur soviel noch angemerkt, daß man zu den leitereigenen wie den alterierten Zwischenharmonien greift, wenn man einen Auftaktswert braucht, der eine auf die schwere Zeit

treffende Hauptharmonie der Tonart nachdrücklich einführen soll. Wir gehen nun nur noch einige Beispiele ausgeführter nicht modulierenden Kadenzen von regelmäßigem symmetrischen Aufbau durch, an denen wir am besten den Sinn der obigen Erläuterung verstehen. Die Störungen der Symmetrie betrachten wir weiterhin im Zusammenhange.

Typus: Halbschluß auf den vierten Takt, vollständige Kadenz im Nachsatz.

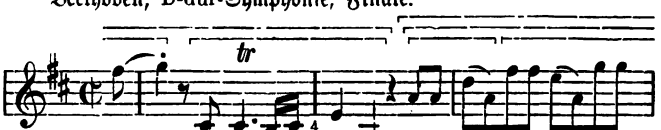
Beethoven, 8. Symphonie, Menuett.



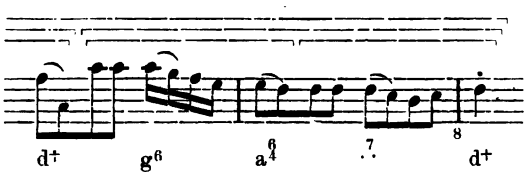


(weiblicher Schluß)

Beethoven, D-dur-Symphonie, Finale.

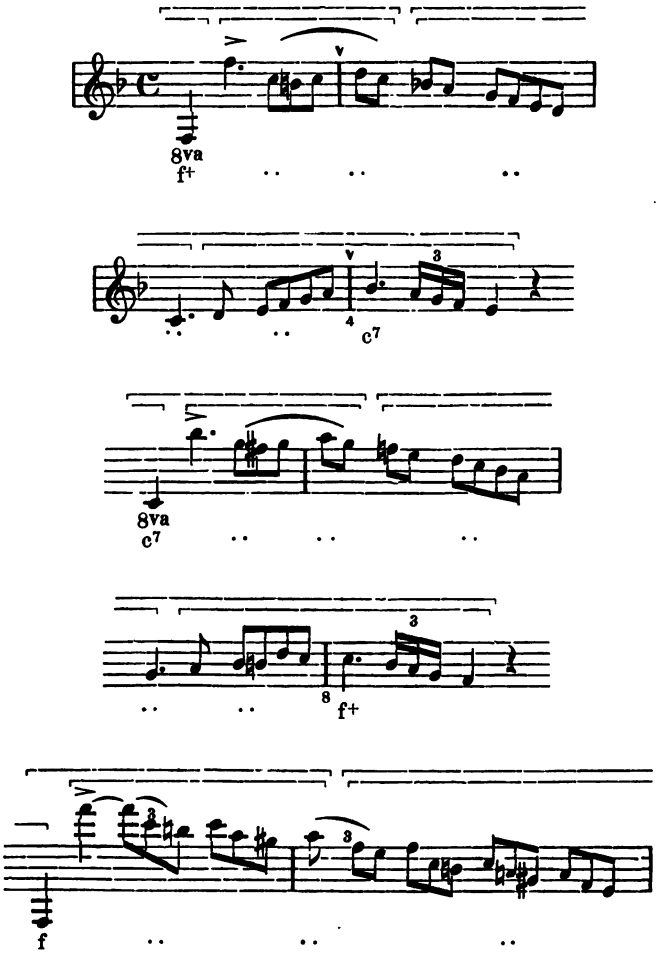


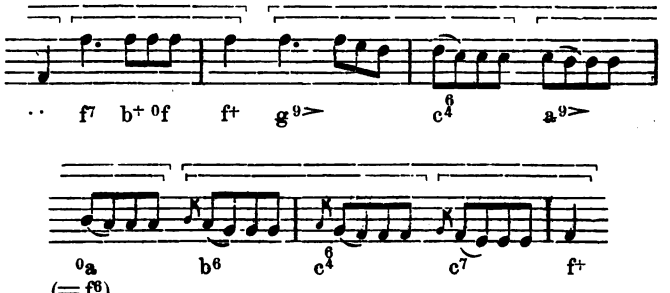
(Anfang ex abrupto.)



Vgl. Beethoven, Sonate 2. II, Largo, auch Rondo; Op. 7, Largo. Quartett, Op. 18. 2. Scherzo u. s. w.

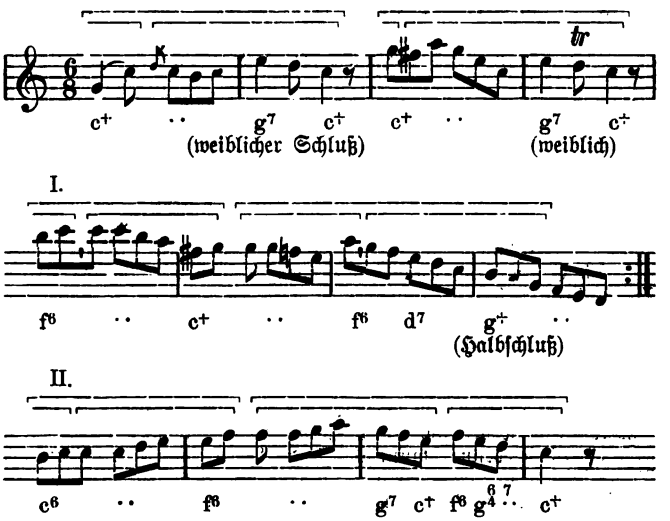
Typus: Halbschluß auf den vierten, Ganzschluß auf den achten Takt; ein zweiter mit demselben Motiv ansetzender Satz [Halbsatztypus AB1 erweitert] eine einzige ausgeführte Kadenz darstellend:





Kuhlau, Op. 20. III. Vgl. Beethoven, Quartett Op. 18. 2. 1. Satz.

Typus: Schluß auf den vierten, Halbschluß auf den achten Takt; ein zweiter gleich gebauter Satz die Periode abschließend (Clementi, Op. 37, III.):



Vgl. auch Clementi Op. 38. III Allegretto (32 Takte, da die notierten Takte [3/8] nur je eine Zählzeit enthalten).

Wir unterlassen es, die Beispiele noch weiter zu vermehren und Typen, die sich schließlich doch nur in untergeordneten Teilen unter-

scheiden, einzeln aufzuführen, gehen vielmehr nun dazu über, die Modulation für die Themenbildung mit in Betracht zu ziehen.

8. Auf welche metrischen Werte pflegt die Modulation einzutreten, wenn sie entweder (als vorübergehende Ausweichung) innerhalb des Themas auftritt, oder aber als definitive Wegwendung von der Haupttonart (um in einer andern Tonart ein neues Thema zu bringen) am Schluß des Themas?

Modulation ist nichts anderes als ein Harmoniewechsel im großen. Es versteht sich daher von selbst, daß der Tonartwechsel ebenso (oder noch mehr) für sein Perfektwerden eine schwere Zeit verlangt wie der Harmoniewechsel innerhalb derselben Tonart. Die eigentlichen Stellen der Modulation sind daher naturgemäß:

a) der vierte Takt, wenn auf den achten wieder nach der Haupttonart geschlossen werden soll;

b) der achte Takt, wenn ein zweiter Satz wieder zurückführt;

c) sind mehrere achttaktige Sätze zu einem Thema verbunden, so kann die Modulation auch zum Schluß des letztes Satzes (16., 24. Takt) eintreten;

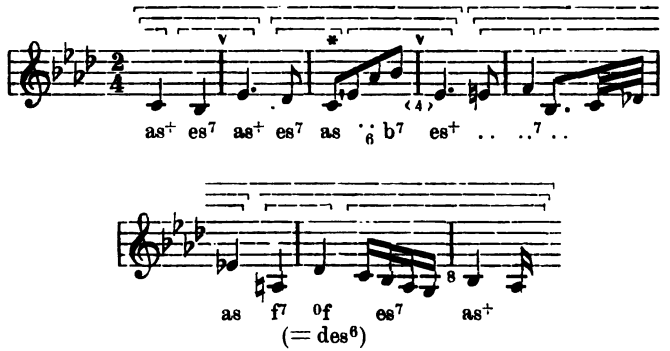
d) es kann auch in der Mitte eines Halbsatzes (im 2. oder 6. Takt) eine schnelle Modulation (Ausweichung) gemacht werden, der dann aber schon am Ende des Halbsatzes die Rückbildung folgt;

e) schließt das Thema ohne Modulation ab und wendet sich ein neuer symmetrischer Aufbau nach einer neuen Tonart, so ist das vergleichbar dem Harmoniewechsel von Motiv zu Motiv, von Gruppe zu Gruppe oder von Halbsatz zu Halbsatz, anstatt innerhalb eines Gliedes, d. h. es entsteht dadurch losere Fügung, mehr Aneinanderhängung als Auseinanderentwickelung.

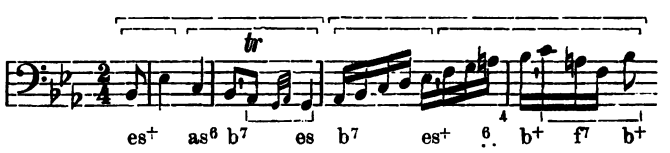
Die Bestimmung des vierten, achten, sechsten oder zweiten Taktes für die Modulation ist nun aber nicht so zu verstehen, daß auf diese Takte die Modulation begonnen würde, vielmehr muß sie auf dieselben perfekt werden; also nicht die Wendung zur neuen Tonart, sondern der Eintritt der neuen Tonart, die Feststellung der neuen Tonika gehört auf diese schweren Zeitwerte. Zwar nicht auf eine so schwere, immerhin aber auf eine relativ schwere Zeit gehört auch derjenige Akkord, welcher umgedeutet wird (denn bekanntlich geht der Prozeß der Übertragung der Tonikabedeutung auf einen andern Klang dadurch vor sich, daß die Doppeldeutigkeit gewisser Tonkombinationen durch Wahl eines andern Fortgangs ausgenutzt, eventuell mit Hülfe von Zusatztönen oder chromatischen Veränderungen; vgl. darüber des Verfassers „Systematische Modulationslehre", Hamburg, J. F. Richter 1887). Wir gehen einige Typen durch und zwar zunächst nur solche, die nach der Oberdominante modulieren:

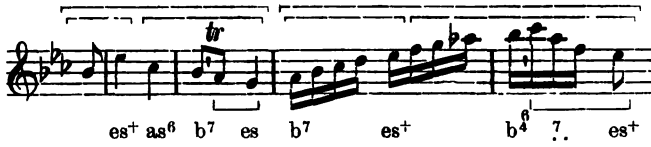
Typus: im vierten Takt Modulation zur Oberdominante, im Nachsatz Rückgang zur Haupttonart:

Beethoven, Op. 13.

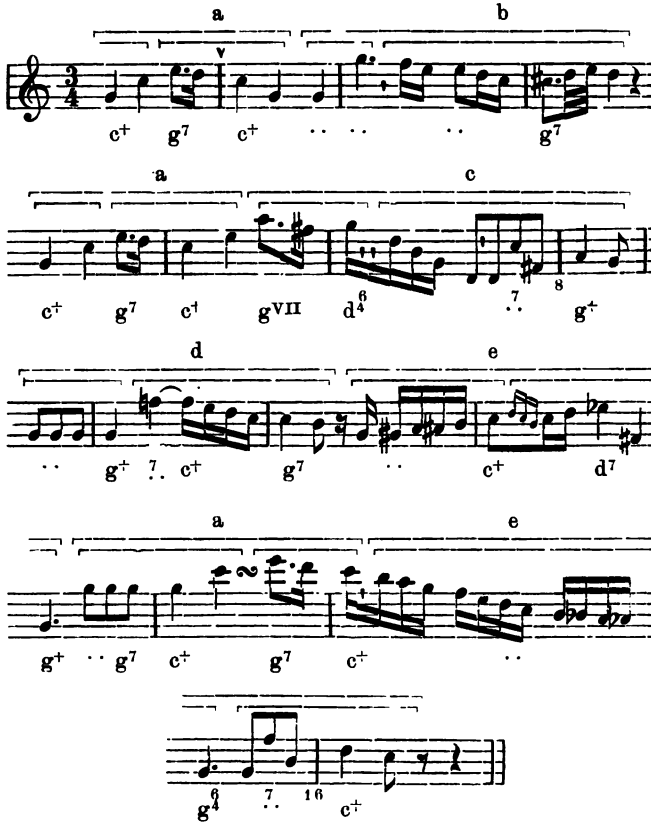


Hier ist die erste zweitaktige Gruppe Aufstellung der Haupttonart; die zweite Gruppe bringt auf den ersten Taktschwerpunkt die umzudeutende Harmonie (die Tonika as+, welche durch Hinzutritt der Sexte f zur Unterdominante von Es-dur umgedeutet wird) und vollzieht auf den zweiten Taktschwerpunkt den Schluß zur neuen Tonika (as6—b7—es+). Der Nachsatz (5.—8. Takt) deutet zunächst auf dem ersten Taktschwerpunkt den Es-dur-Akkord, der ja Tonika geworden, wieder zur Oberdominante um (durch Hinzutritt der Septime des) und schließt auf den sechsten Takt unvollkommen zur Tonika (mit der Terz als Baßton), geht auf den siebenten in die Unterdominante (des6 in der Form des B-moll-Akkords, mit Vorausschickung seiner Dominante als Zwischenharmonie) und schließt endlich über es7 befriedigend zurück zur Tonika. Eine wesentliche Unterstützung erhält die Auffassung der Form durch den Reim des sechsten Taktmotivs auf das zweite (b—es), durch welchen die kreuzweise Beziehung der Gruppen offenbar wird. Vgl. auch Beethoven Op. 27, I. letzter Satz, ein Beispiel, das durch merkwürdige weibliche Endungen interessant ist; die halbtaktigen Anschlußmotive des 2., 4., 6. und 8. Taktes führen nämlich sämtlich erst die Kadenzen zu Ende:





Typus: Auf den vierten Takt Halbschluß, auf den achten Modulation zur Oberdominante; im zweiten Satz: 1. Halbsatz in der Dominanttonart (zurückstrebend) 2. Halbsatz in der Haupttonart.

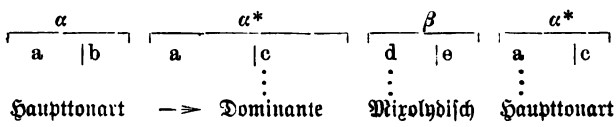


Kuhlau Op. 55, II. Vgl. auch z. B. Beethoven Op. 2, II. Rondo, auch Op. 27, I. 1. Satz des Allegro. Mozart, Sonate D-dur, das Thema der Variationen. Mit dieser Bildung thun wir einen großen Schritt vorwärts in der Erkenntnis des Aufbaus geschlossener Themen; dieselbe stellt am reinsten die Erweiterung des einfachsten harmonischen Typus der Satzbildung

Tonika=Dominante || Dominante=Tonika

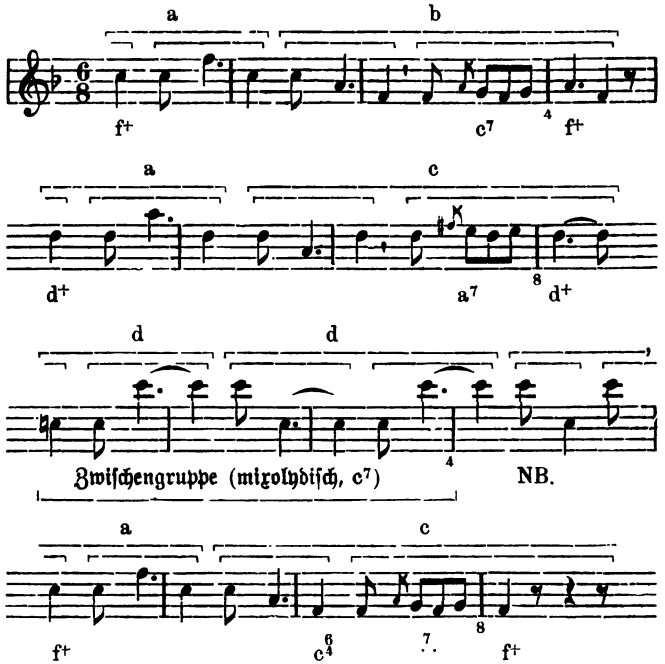
entwickelnd rückbildend

dar, sofern der erste Halbsatz in der Hauptonart steht, der zweite in die Dominanttonart führt, der dritte in der Dominanttonart steht, doch mit deutlichem Bestreben zur Rückkehr (sozusagen mixolydisch, mit starker Heranziehung der Dominantseptime), der vierte endlich wieder in der Haupttonart. Dabei ist die Ordnung des motivischen Materials durchaus typisch, nämlich der Beginn des ersten, zweiten und vierten Halbsatzes mit der gleichen Gruppe a und der Schluß des zweiten und vierten Halbsatzes mit derselben Gruppe c. Dieses Schema



weist zuerst von allen bisher betrachteten ein „Zwischenglied" auf und bedingt eben dadurch zuerst die Wirkung der „Wiederkehr" eines Hauptgedankens; bedenken wir, daß der 2. Halbsatz $\overline{a\ |c}$ nur eine modifizierte Wiederholung von $\overline{a\ |b}$ ist, so ist der Typus selbst für die entwickeltste Kunstform, die „Sonatenform", vorbildlich. Wir werden darauf zurückzukommen haben.

Nun ist aber die Modulation zur Oberdominanttonart nicht die einzige, die man als natürlich sich ergebend oder nahe liegend bezeichnen muß; für Moll ist sie nicht einmal die gewöhnlichste, sondern bekanntlich wendet sich die Modulation der Molltonart vielmehr lieber zunächst zur Paralleltonart. Wir können daher den Typus verallgemeinern, indem wir für den 2. Halbsatz ($\overline{a\ |c}$) die Modulation in eine nah verwandte Tonart, gleichviel welche, als Norm aufstellen; dem 3. Halbsatz ($\overline{d\ |e}$) bleibt die Aufgabe der Rückwendung und der vierte verlegt den im zweiten nach einer fremden Tonika gelenkten Schluß wieder in die Haupttonart. Wir verstehen dann auch den folgenden Fall:



Beethoven Op. 33. 3. vgl. auch Op. 33. 1 (mit erweiterter mixolydischen Zwischenpartie).

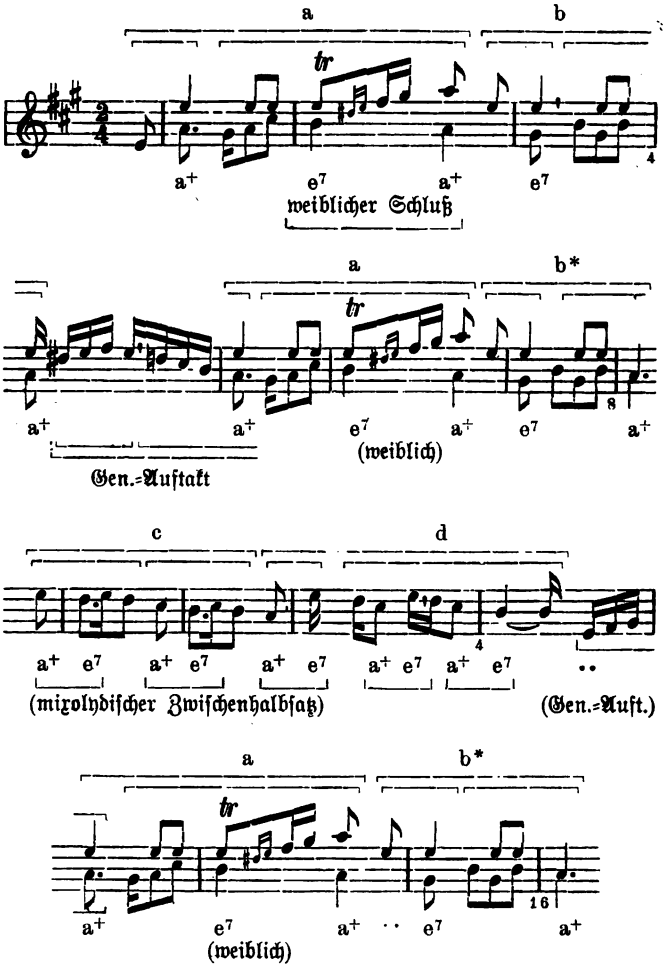
Das Beispiel hat bei NB. einen „General-Auftakt" (d. h. einen Auftakt, der nicht zum nächsten Taktmotiv gehört, sondern das Ganze angeht); derselbe besteht nur aus zwei Unterteilungsmotiven, deren letztes aber bereits in den Themaeinsatz mündet. Hier haben wir allerdings keine eigentliche Modulation, sondern der zweite Halbsatz tritt direkt in fremder Tonart kontrastierend dem ersten gegenüber:

Typus:	a | b	a | c	d | e	a | c
	Haupttonart	fremde Tonart	zurückleitend (mixolydisch)	Haupttonart

Und so kommen wir rückschließend zu einer gar nicht modulierenden Form, welche auch den 2. Halbsatz (a | c) in der Haupttonart hält:

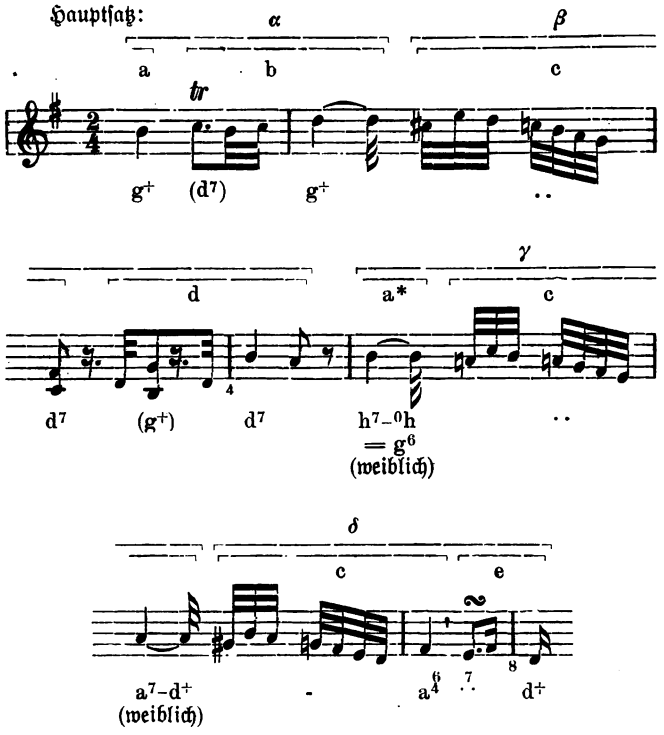
Typus: a | b | a | b* | c | d | a | b*

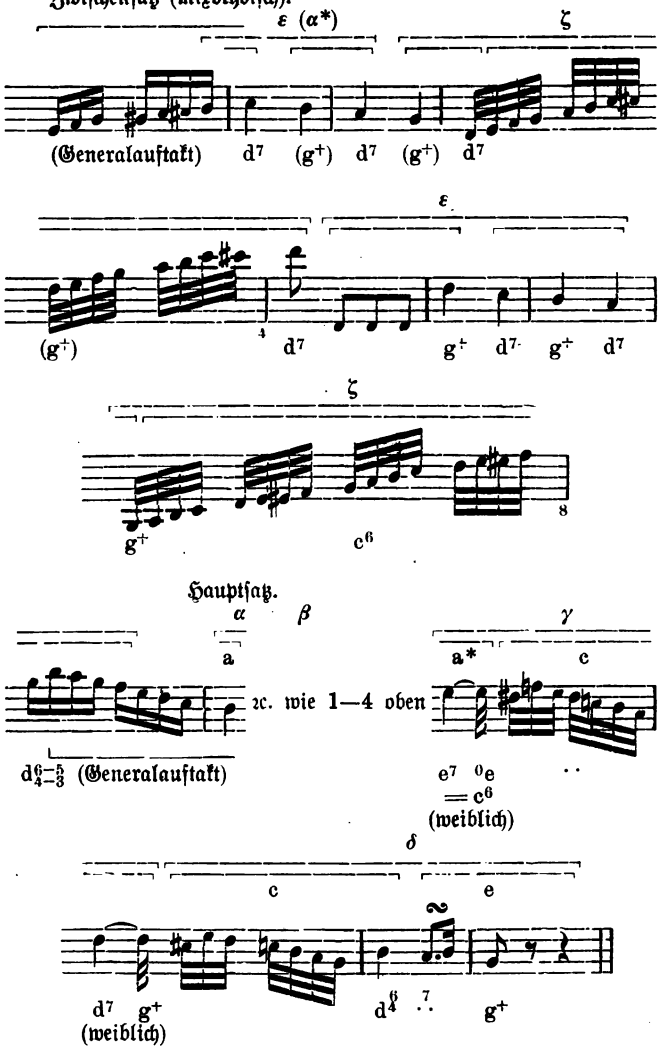
Hauptgedanke Hauptgedanke Zwischenhalbsatz (mixolydisch) Hauptgedanke



Dieser Typus ist einer der bedeutsamsten und allerhäufigsten, besonders wenn wir für ihn kleine Modifikationen des harmonischen Inhalts des Zwischengliedes (Anfang in einer fremden Tonart und erst Ende auf dem Dominantseptimenakkord) mit in Betracht ziehen. Durch Verdoppelung der Ausdehnung des Zwischengliedes, d. h. durch seine Erweiterung auf 8 Takte, wird auch die Verdoppelung der Dauer des wiederkehrenden thematischen Stücks nahe gelegt, d. h. wir erhalten einen Typus von 3 achttaktigen Sätzen:

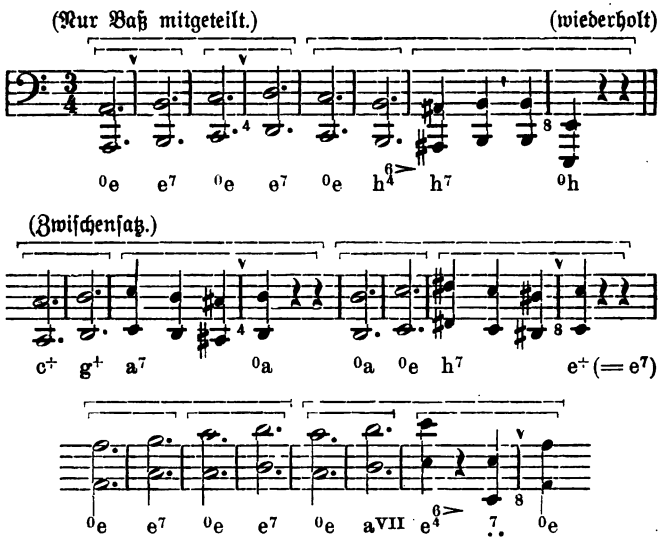
Dreisätziges Thema.
1. Satz: 1. Halbsatz in die Haupttonart, 2. Halbsatz in die Dominanttonart modulierend,
2. Satz: mixolydisch, von der Oberdominante zur Haupttonart zurückstrebend,
3. Satz = 1. Satz, aber beide Halbsätze in der Haupttonart.





Beethoven Op. 51. 2. Vgl. auch Beethoven Op. 126. 3.

Ein Beispiel in Moll, das in der zweiten Hälfte des Hauptsatzes zur Molloberdominante moduliert, den Zwischensatz in der Parallel-tonart beginnt und über die Unterdominanttonart zum Halbschluß auf der Oberdominante führt, so den mixolydischen Charakter des Zwischengliedes wenigstens andeutet und endlich die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart beläßt, ist das Trio des Scherzo von Beethovens Sonate Op. 2. II.:



Es ist nicht leicht, aus der Litteratur Beispiele in größerer Zahl für mehrsätzige Themenbildungen zusammenzubringen, ohne dieselben zu entstellen, d. h. durch Auslassungen zu verstümmeln; denn nur selten gehen die Komponisten im schlichten thematischen Aufbau über den 16., ja auch nur über den achten Takt hinaus, ohne die schlichte Symmetrie durch Mittel zu unterbrechen, welche wir bisher noch keiner Betrachtung unterworfen haben. Auf dem aufgewiesenen Wege der schlichten Vergrößerung der Proportionen des Aufbaues kommen wir aber nun überhaupt nicht mehr weiter; denn wenn ein Zwischensatz noch über die Ausdehnung von acht Takten hinauswächst, so wird er bereits mehr oder weniger den Charakter eines zweiten Themas annehmen — in solchem Falle aber wieder gern das Auswachsen des Generalauftaktes zu einem Überleitungsglied bedingen u. s. w., Dinge, über welche wir erst reden können, wenn wir im Zusammenhange die Mittel der Durchbrechung der strengen Symmetrie erläutern.

9. Welche sind ganz allgemein die Mittel der Durchbrechung der strengen Symmetrie des Themenaufbaues?

Zuerst müssen wir unterscheiden zwischen

a) solchen, welche das Schema erweitern (Einschaltungen, Dehnungen und Umdeutungen schwerer Werte zu leichten), und

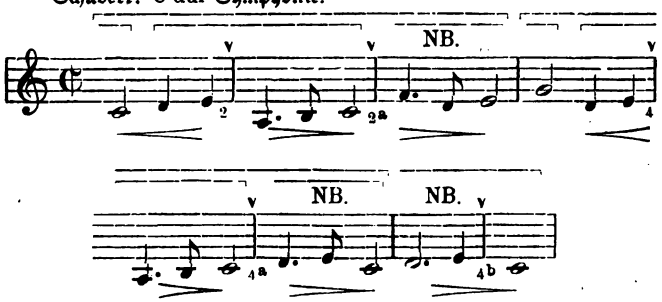
b) solchen, welche es verengen (Auslassungen und Umdeutungen leichter Werte zu schweren).

Von den das Schema erweiternden Abweichungen von der strengen Symmetrie sind die einfachsten und häufigsten die *Schlußbekräftigungen* d. h. Wiederholungen des eine Symmetrie abschließenden Gliedes (Taktmotiv, Gruppe, Halbsatz). Es liegt auf der Hand, daß, je größer die Proportionen sind, desto mehr die Einschaltung von Schlußbekräftigungen nahe liegt; denn in der zweiten Symmetrie ist die Schlußkraft größer als in der ersten, in der dritten ist sie wieder größer als in der zweiten: je größer aber die Schlußkraft, desto weniger liegt das Bedürfnis sofortigen Weitergehens vor, d. h. desto mehr wird man dazu neigen, in dem Vollgefühl des Abschlusses zu verweilen. Erinnern wir uns, daß das Wesen des dreizähligen Taktes eigentlich nur in der Dehnung der schweren von zwei einander gegenübergestellten Zeiten besteht, bedenken wir ferner, daß auch die Fermate ihren gewöhnlichen Sitz auf der schweren Schlußnote einer größeren Bildung hat (wenigstens ist die Fermate auf der Penultima, die Hinausschiebung des eigentlichen Schlußwertes seltener — sie ist wohl zu erklären als übermäßige Ausdehnung des den Schluß größerer Formen gern einleitenden ritardando, das schließlich auch nur eine Dehnung des Schlußgliedes statt des Schlußwertes ist): so kann es uns kaum wundern, daß wir selbst schon am Ende von zweitaktigen Gruppen im Themenaufbau Schlußbekräftigungen finden:

Typus: a | b | b (dreitaktig: 1 + | 1 + | 1)

z. B.

Schubert: C-dur-Symphonie.

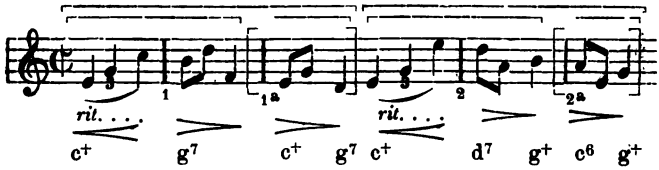


Hier haben wir zugleich ein schönes Beispiel für Schlußwiederholung am Ende des Halbsatzes mit dem Schema:

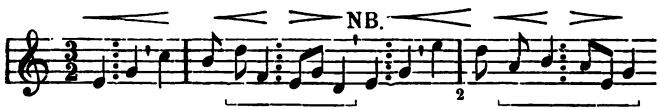
Typus (sechstaktig): $\overline{2 + 2} \; \overline{+ 2}$

Doch sind solche Schlußwiederholungen am Gruppen- oder Halbsatzende ziemlich selten und nur bei Brahms häufiger; dieser freilich geht sogar soweit, die schwere Zählzeit, resp. die weibliche Endung eines Taktmotivs zu wiederholen, wodurch scheinbar Taktwechsel ($^3/_4$, $^4/_4$) resp. eine abnorme Taktart ($^7/_4$ Takt) entsteht:

Brahms, Trio Op. 101.



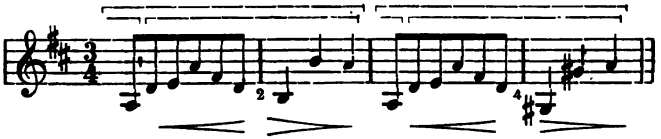
d. h. hier haben wir $^5/_4$ Takt, der wohl selbst schon durch Dehnung der Auftaktszählzeit zu erklären ist ($^3/_4$ anstatt eine Triole) als zögerndes Beginnen; oder aber, wenn wir die Sekundanschlüsse als maßgebend ansehen, so wäre auch die Auslegung möglich:



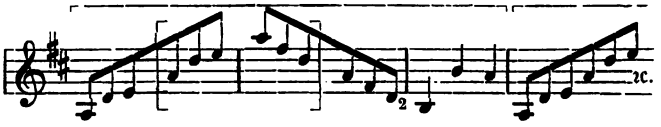
Anschlußmotiv.

d. h. das zweite Motiv setzt (bei NB.) unbekümmert um die weibliche Endung des Anschlußmotivs wieder mit $^3/_4$ Auftakt ein; ein solches Konservieren langen Auftakts trotz einer ihn ausschließenden weiblichen Endung ist keineswegs etwas Unerhörtes, findet sich aber in der neueren Litteratur meist nur dann, wenn die Trennung der korrespondierenden Glieder noch weiter durch eine unrhythmische Pause verstärkt ist (vgl. übrigens, was im Katechismus der Musikgeschichte I. S. 69 über die antiken Metra bemerkt wurde).

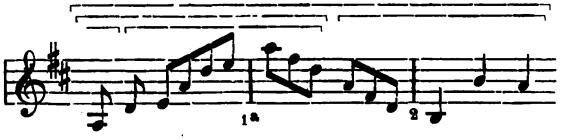
Daß für Brahms die Dehnung des leichten Wertes nichts Fremdes oder gar Undenkbares ist, beweist sein Doppelkonzert Op. 102, wo er die ursprüngliche Form des Hauptthemas des Andante:



so erweitert:



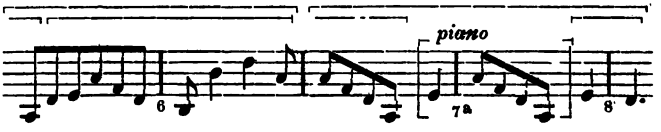
zu verstehen als:



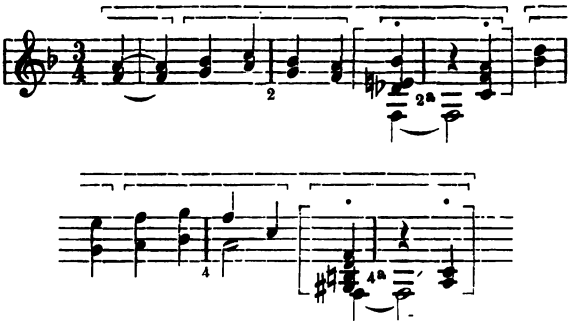
d. h. nicht die Antwort, sondern die Aufstellung (der erste Takt) ist wiederholt. Etwas Ähnliches findet sich übrigens bereits in der letzten Zweitaktgruppe der ursprünglichen Fassung des Themas, das sonst streng nach dem Schema des S. 71 erläuterten Typus

Hauptgedanke	Hauptgedanke	Zwischengedanke	Hauptgedanke
4 Takte	4 Takte	4 Takte	4 Takte
Haupttonart	nach der Oberdominante	zurücklenkend (mixolydisch)	Haupttonart

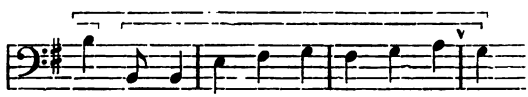
aufgebaut ist, nämlich (letztes Halbsätzchen):



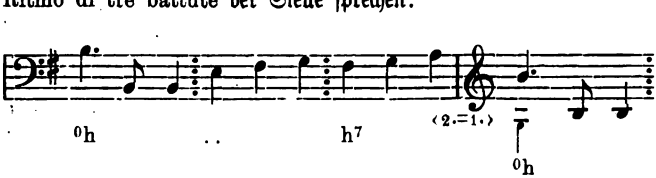
Dergleichen ist etwas ganz Besonderes, das auch der Meister nur selten bringen darf; der Schüler aber, der das Wesen der Form durch verfrühtes Nachbilden solcher äußersten Wagnisse zu ergründen und sich geläufig zu machen suchte, würde auf arge Abwege geraten. Noch einmal sei daher der Hauptsatz eingeschärft: **nicht die Wiederholung eines leichten Gliedes, sondern die eines schweren ist die einfachste Form der Einschaltung.** Schlichter ist daher die folgende von Brahms bei der Wiederholung des zweiten Themas desselben Satzes durchgeführte Form der Einschaltung:

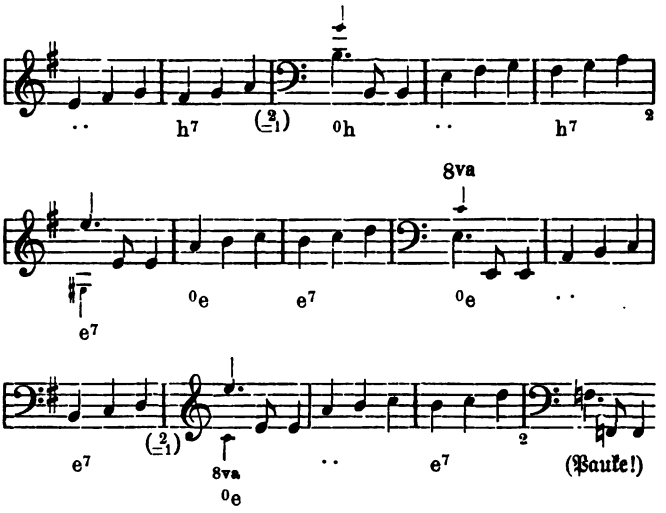


Hiermit sehen wir bereits eine Reihe scheinbarer Dreitaktigkeiten sich verflüchtigen; es sei gleich hier gesagt: **einen wirklichen Dreitaktrhythmus giebt es überhaupt nicht.** Welche dreitaktigen Formglieder durch Elision (eines leichten Wertes) entstehen, werden wir weiter unten bald sehen. Was außerdem von Dreitaktigkeiten übrig bleibt, erweist sich zum großen Teil als nur in der Notierung existierend; d. h. die Takte der im Ritmo di tre battute gehaltenen Bildungen sind gar nicht Takte, da jeder nur eine einzige Zählzeit enthält, so z. B. in der berühmten Stelle im Scherzo der IX. Symphonie (Zählzeiten = 𝅗𝅥.):

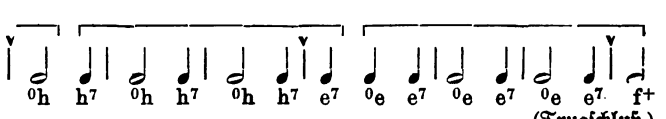


welche durch wiederholten Einsatz der gleichen Bildung, derart, daß auf den die Symmetrie schließenden zweiten (wirklichen) Takt immer wieder eine neue Stimme dieselbe beginnt, d. h. **den zweiten Takt wieder zum ersten macht**, das Zustandekommen einer klaren Gliederung in größeren Werten sehr erschwert, übrigens aber, da zunächst dreimal von h, dann aber dreimal von e aus begonnen wird, in der That zwei dreitaktige Glieder darstellt, welche aber Beethoven gar nicht meinte und welche auch andere nicht meinen, wenn sie von dem Ritmo di tre battute der Stelle sprechen:



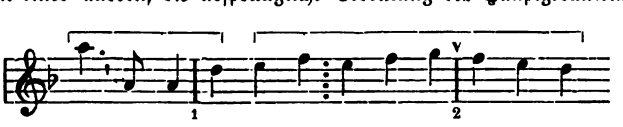


Nach unseren oben gemachten Erfahrungen über die Bedeutung und Wirkung des Harmoniewechsels und Tonartwechsels in ihrem Verhältnis zum metrischen Schema müssen wir den ersten der drei in gleicher Tonart stehenden Takte für den schweren halten, d. h. zweimal wird der zweite Takt zum ersten umgedeutet, das dritte Mal aber wirkt er als zweiter (schwerer):



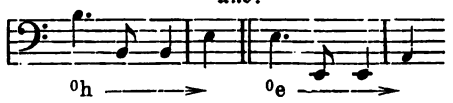
(Trugschluß.)

Wem diese Erklärung zu kompliziert ist, der kommt eben so weit mit einer andern, die ursprüngliche Bedeutung des Hauptgedankens

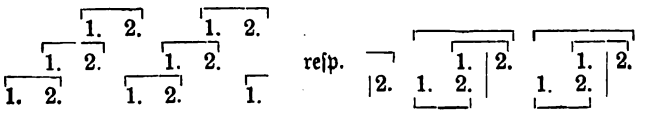


wahrenden, d. h. mit fortgesetzter Umdeutung des schweren Taktes zum leichten durch Wiederansatz des Anfangs zum Ende, findet dann aber die neue große Schwierigkeit für die Auffassung, daß immer wieder der Auftakt mit der neuen Harmonie ansetzt:

und:

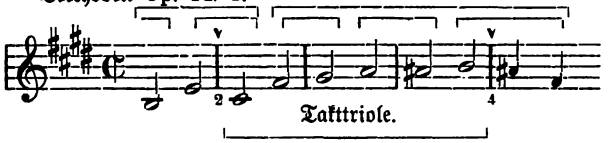


Es giebt aber Fälle, wo nicht solche zweimalige Nachbildung einer Zweitaktgruppe die Dreitaktigkeit auf das Schema



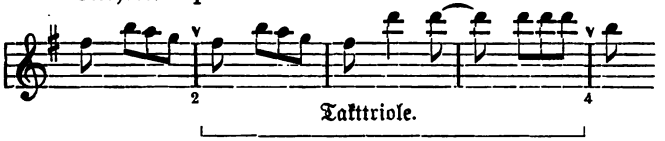
zurückzuführen gestattet, sondern thatsächlich zwei leichte Takte sich zwischen zwei schwere einschieben, ohne daß einer derselben auch nur vorübergehend für schwer gehalten und erst umgedeutet würde. Solche Bildungen treten dann aber stets vereinzelt und zwar meist nur in Durchführungs- oder Übergangspartien auf und sind nichts anderes als eine Übertragung des Begriffes der Triole auf größere Werte (Takttriole), z. B. (im Thema selbst):

Beethoven Op. 14. 1.



und:

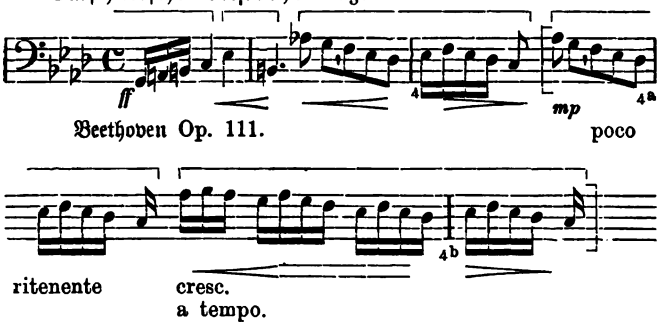
Beethoven Op. 14. 2.



Es wird korrekt sein, solche Takttriolen als wirkliche Triolen zu spielen, wenn auch meist ihr Auftreten vor schweren Werten höherer Ordnung eine Dehnung gestattet, so daß es nicht nötig ist, die drei Takte wirklich nur in die Dauer von zweien zu zwängen. Viele Fälle des Vorkommens von dreitaktigen Bildungen lassen aber eine mehrfache Auslegung zu, nämlich entweder als wirkliche Triolen oder aber als Wiederholungen und eventuell als Überbietungen des vorhergehenden schweren Wertes. Die Überbietung ist eine be-

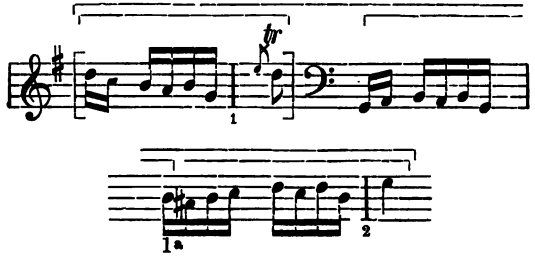
sondere Form der Wiederholung, nämlich die emphatische (nachdrückliche) Wiederholung; dieselbe ist entweder notengetreue Repetition des letzten Taktmotivs, nur verstärkt und etwas breiter, oder aber zugleich eine Verschiebung der Tonlage, nicht selten sogar eine Modulation erzwingend, z. B. (4b):

Emphatische Wiederholung:



Hier haben wir zwar keine dreitaktige Bildung, da das nachdrücklich wiederholte Glied zweittaktig ist; dafür haben wir aber den interessanten Fall zweimaliger Wiederholung, das erste Mal wie eine Art Echo, ganz getreu aber viel schwächer und zögernd, das zweite Mal wieder stärker und verziert: das geklammerte gleichlange Stück tritt also nicht in Symmetrie zu dem anfangenden Halbsätzchen, sondern ist wirklich nur Einschaltung, d. h. wir sind am Schluß derselben noch immer beim vierten Takt (4b).

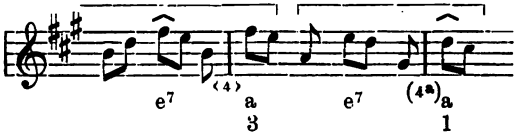
Selten ist die Wiederholung des Anfangstaktes (zweimaliges Ansetzen):



Bach, 7. zweistimmige Invention.

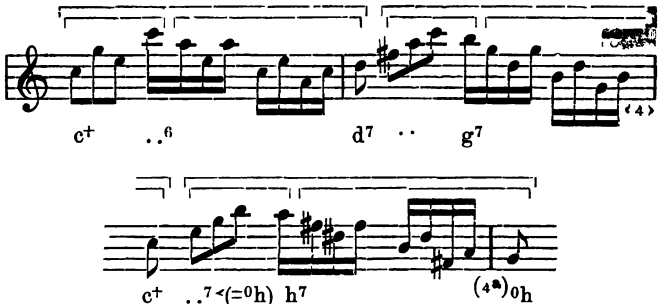
Hier wird der erstmalige Ansatz des leichten Taktes durch den nochmaligen in der tieferen Tonlage gleichsam ausgelöscht.

Überbietung durch vervollständigte Schlußwirkung:



Bach, 12. zweistimmige Invention.

Überbietung durch Wendung des wiederholten Schlusses in eine andere Tonart:



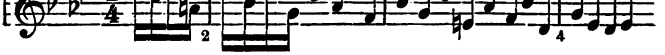
Bach, 13. zweistimmige Invention.

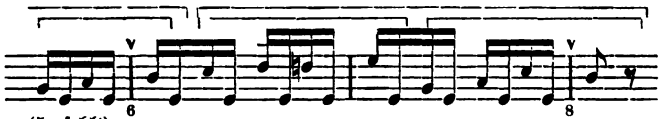
Scharf von diesen zu unterscheiden, freilich manchmal nur gar zu leicht mit ihnen zu verwechseln, sind die Abweichungen vom schlichten symmetrischen Aufbau, welche durch Beschneidungen des regulären Schemas, durch Elisionen entstehen. Es giebt deren hauptsächlich zwei Arten:

1) Elision des leichten Taktes mit direktem Überspringen zum nächsten schweren.
2) Elision des schweren Taktes durch Umdeutung zum leichten, richtiger: Untergehen des Endes im gleichzeitig einsetzenden neuen Anfang (Zusammenschiebung, Verschränkung).

Beide Arten sind sehr häufig; die erste kommt sogar in einer Weise fortgesetzt vor, welche scheinbar einen Dreitaktrhythmus entstehen läßt. Einige Fälle mögen das klarstellen:

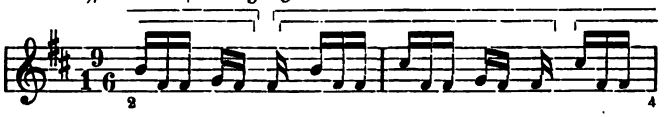
Beethoven Op. 26, Schlußrondo.

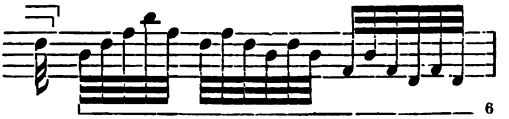




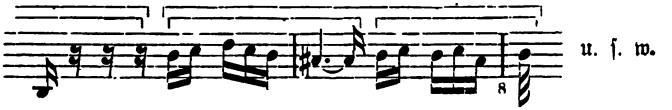
(5. fehlt)

Bach, 15. dreistimmige Invention.



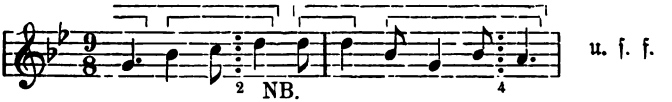


(5. fehlt) Generalauftakt.



u. s. w.

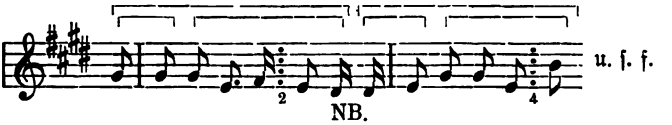
Beethoven Op. 79.



NB.

u. s. f.

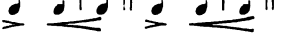
Beethoven, Lied „Sehnsucht" (Die stille Nacht umdunkelt).



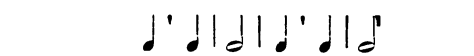
NB.

u. s. f.

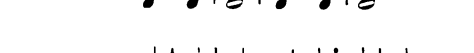
In den beiden letzten Fällen handelt es sich sogar eigentlich nicht einmal um die Elision eines leichten Taktes, sondern nur um die einer leichten Zählzeit; wir haben eine mehrmalige Folge mit der schweren Zeit beginnender Zweitaktgruppen, deren zweites Motiv nicht wie üblich überkomplett ist:



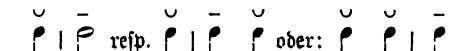
Es ist das die denkbar dichteste Aneinanderdrängung von Gruppen, die sich nicht zu engerer Einheit zusammenschließen, sondern schärfer getrennt nebeneinander stehen; also statt



oder:

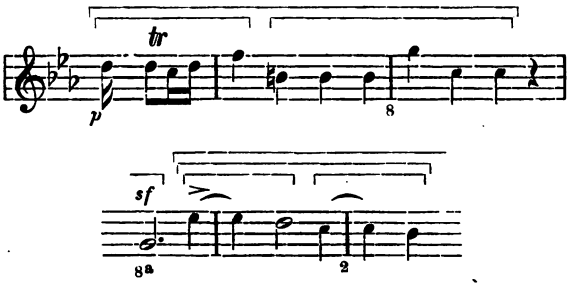


So konsequent fortgesetzt ist aber die Elision des leichten Taktes am Ende des Halbsatzes oder gar die der leichten Zählzeit am Ende der Zweitaktgruppe eine rhythmische Rarität; daß die damit hergestellte Dreitaktigkeit eine nur scheinbare ist, d. h. daß sie nicht dem Schema



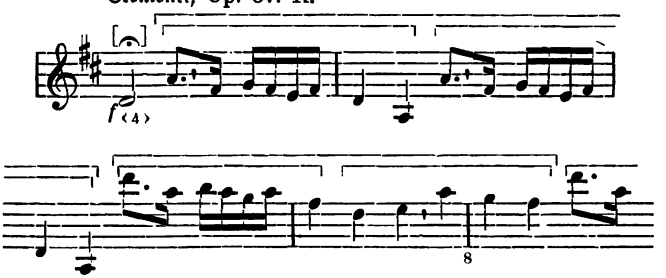
entspricht, sondern vielmehr zwei Schwerpunkte enthält, also nicht erweiterte Zweitaktigkeit (oder Zweizähligkeit), sondern beschnittene Viertaktigkeit (Zweimalzweitaktigkeit resp. -Zähligkeit) ist, dürfte aus dem Erörterten klar geworden sein. Trotz des Vorgangs großer Meister (vgl. Adagio und Menuett von Mozarts G-moll Quintett) ist diese Art des Aufbaues dem Schüler nicht zur Nachahmung zu empfehlen, da sie das erst groß zu ziehende Verständnis einfacher Formen zu verwirren geeignet ist. Ihre Erläuterung, wie die aller andern Störungen der Symmetrie an dieser Stelle ist vielmehr so aufzufassen, daß sie nur zum Erweis der Richtigkeit des Hauptgrundsatzes beigebracht ist: daß die strenge Symmetrie, die Zweiteiligkeit in allen Potenzen, die eigentliche Grundlage alles musikalischen Formenwesens ist.

Häufiger ist die Elision des leichten Taktes am Ende eines größeren Formgliedes, besonders eines achttaktigen Satzes, derart, daß direkt nach dem abschließenden schweren Werte ein neuer Satz mit einem schweren Werte ansetzt. So bringt z. B. Mozart in der C-moll-Sonate nach der mit Ganzschluß endenden regulären achttaktigen ersten Periode einen in höherer Ordnung schweren Wert, den man nicht wohl als Schlußwiederholung ansehen kann, da er offenbar (schon durch seinen starken Accent) ein Anstoß zum Weiterbilden, nicht aber ein Ausleben, Beruhigen ist; vielleicht trifft man das rechte, wenn man ihn als ein Zurückgreifen auf den vorausgehenden achten Takt auffaßt, im Sinne einer nachdrücklicheren Hervorhebung des damit erreichten schweren Wertes, der aber damit als Endpunkt eines achttaktigen Vordersatzes erscheint und die folgenden acht Takte zur Notwendigkeit macht.

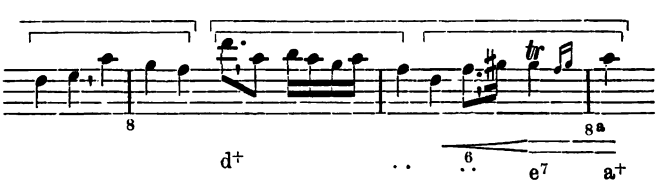


Dieſer Takt (8a) iſt alſo in ſeiner Stellung zum folgenden Markierung eines achttaktigen Satzes durch ſeinen Schwerpunkt. Solche Markierungen größerer Formglieder durch ihren Schlußwert ſind beſonders häufig zu Anfang, z. B.

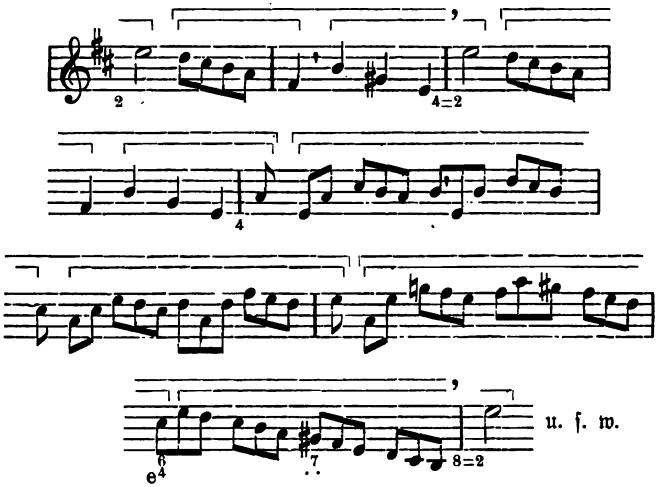
Clementi, Op. 37. II.



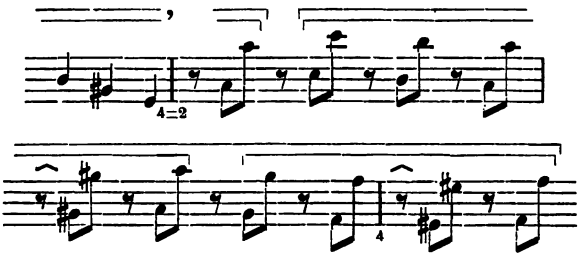
Hier iſt das erſte d Markierung eines Vorderſatzes (4. Takt); die Schlußgruppe (7.—8. Takt) wiederholt Clementi mit Nachdruck und ſchließt (auf 8a) kräftig mit einem Reim auf den erſten Einſatz, der auch wiederum dieſem ganz analog aufgefaßt, d. h. wieder zum vierten umgedeutet wird, worauf der Nachſatz nochmals in gleicher Form erſcheint, die emphatiſche Schlußwiederholung aber zur Modulation nach der Dominanttonart gewendet wird:



Das zweite Thema desselben Satzes setzt mit einem schweren Takte an, der als zweiter gelten muß; das die Symmetrie schließende zweitaktige Glied kommt aber nicht zu Ende, sondern mündet in den nochmaligen Anfang; erst dann erfolgt der regelmäßige Fortgang des Aufbaues, der aber mit seinem achten Takte wiederum in den Anfang einmündet, d. h. einmal wird der vierte, weiterhin aber der achte Takt zum zweiten umgedeutet:

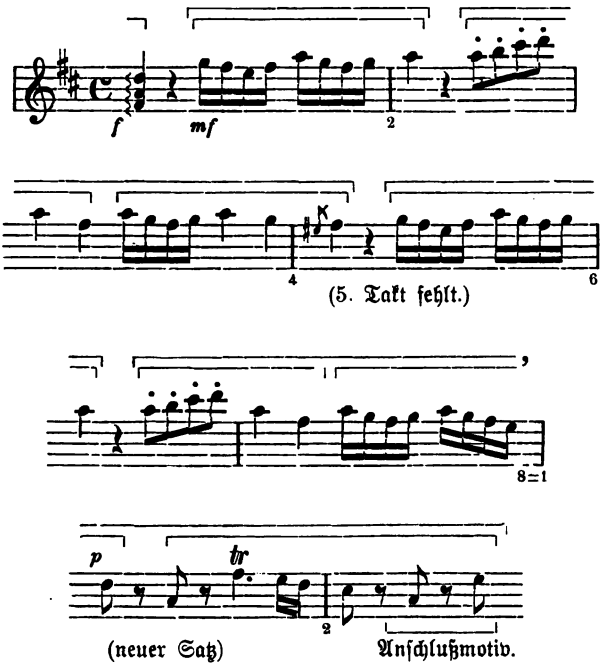


Auch diesmal ist der Verlauf ein ungewöhnlicher, sofern der vierte Takt wieder zum zweiten zurückgedeutet wird, ja auch das zweite Mal muß er zufolge einer neu auftretenden Art der Figuration umgedeutet werden, und wird nochmals zweiter:

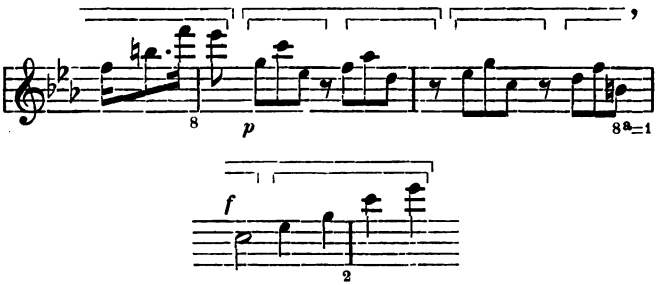


u. s. w. regelmäßig bis zum Ganzschluß im achten Takt.

Mozart beginnt seine Sonate D-dur Op. 50 mit einer Markierung eines Halbsatzes oder gar Satzes durch seinen Schwerpunkt (4. oder 8. Takt), und fährt dann sogleich mit einem Aufbau der weiter oben beschriebenen lose gefügten Art: schwer-leicht-schwer in zweimaliger Folge fort, der endliche Abschluß aber geht in einem neuen Anfang unter, der durch kontrastierende Dynamik (piano) kenntlich gemacht werden muß:



Häufiger und schlichter als solches Untergehen eines forte-Ende in einem piano-Anfang ist das Verschwinden eines piano-Ende in einem forte-Anfang, z. B. in Mozarts C-moll-Sonate gleich nach der weiter oben angeführten Stelle. Die zweite Periode schließt da nämlich regulär auf dem achten (in anbetracht der oben erörterten Gründe aber eigentlich 16.) Takt, und erhält eine zweitaktige Schlußbekräftigung, die im Wiederanfang des Hauptgedankens untergeht:



Damit hätten wir ungefähr alle Möglichkeiten der durch Einschaltungen oder Auslassungen entstehenden Störungen der strengen Symmetrie des Themenaufbaues erschöpft; was etwa noch fehlen könnte, jene manchmal ins geradezu Disproportionierte gehende Weitung einzelner Glieder, wie sie besonders der Konzertsatz häufig aufweist, ist unter einfache zusammenfassende Gesichtspunkte kaum zu bringen: ob dabei aus einer zweitaktigen Gruppe ein Halbsatz oder ein ganzer Satz, selbst ein weit gedehnter wird, das hängt ganz vom Fluge der Phantasie ab; jedenfalls aber werden solche gewaltige Auswüchse innerlich immer wieder eine Struktur zeigen, welche den oben aufgewiesenen Hauptgesichtspunkten entspricht. Insbesondere ist zu beachten, was wir betonten, daß Harmoniewechsel vorzugsweise auf schwereren Werten stattfinden; der Spieler wird daher den Aufbau der Komposition leicht enträtseln, wenn er sich dieses Gesetzes erinnert, und der angehende Komponist wird klar und wohlverständlich schreiben, wenn er sich desselben bewußt ist.

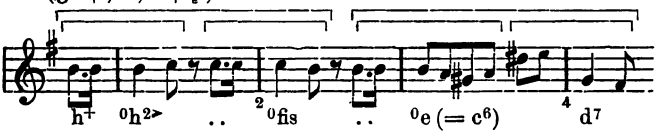
10. Entstehen die großen Formen der Musik durch Erweiterung der Dimensionen der bisher betrachteten kleinen?

Ja und nein. Gewiß treten, wie wir bereits einige Male zu bemerken Gelegenheit hatten, Sätze zu einander in ein ähnliches Verhältnis der Symmetrie, wie sich zwei Halbsätze zur Einheit des Satzes zusammenschlossen; aber wenn auch wohl ein ganzer Satz (z. B. durch Halbschluß auf den achten Takt) zum Vordersatze eines zweiten Satzes werden kann, so daß erst mit Ablauf des zweiten Satzes die Periode (der Kreislauf der Entwickelung und Rückbildung) abgeschlossen ist, so läßt sich doch eine solche Gegenüberstellung nicht ins Unendliche in immer größeren Dimensionen verfolgen. Von Anfang unserer Betrachtungen an hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß im Erkennen der Übereinstimmung der Zeichnung kleiner Bruchstücke (Taktmotive, Gruppen, Halbsätze) das Auffassen des formalen Aufbaues beruht, daß solche einander ähnliche Glieder sich gesondert nebeneinander stellten, daß die Zusammengehörigkeit größerer Taktreihen zu einem größeren Gliede, das als antwortende Einheit mehreren vorausgegangenen kleineren gegenübertritt, durch Abschwächung der Gliederung, durch Herstellung größerer

glatt fortlaufenden melodischen Linien und durch Vermeidung von langen Noten und Pausen am Ende der Glieder deutlich gemacht wird, mußten aber anderseits einsehen, daß schon ein viertaktiger Halbsatz, der zwei zweitaktigen Gruppen zusammenfassend antwortet, doch in sich wieder Gliederungen wie 1 + 1 + 2 erkennen lassen muß, die sich nur nicht so stark bemerklich machen wie im Vordersatz. Aufgefaßt (vom Spieler und Hörer) resp. vorgestellt, empfunden (vom Komponisten) müssen aber auch diese kleinen Symmetrien innerhalb der großen Glieder ganz entschieden werden. Es leuchtet ein, daß solches Verstehen der Gliederung im kleinen immer mehr die Auffassung der größeren Einheiten gefährdet, zu je weiterer Ausdehnung diese anwachsen. Das ist der Grund, weshalb thatsächlich solche über 16 Takte (Doppelsätze) hinausgehende Symmetrien kaum mehr oder doch nur selten aufgestellt werden. Das Nachzählen der Takte (natürlich nicht ein wirkliches Nachzählen, sondern nur ein Empfinden des Taktgewichtes) hört wohl im allgemeinen mit dem achten auf, d. h. der sechzehnte Takt wird wohl noch als ein zweiter achter, der zum ersten achten in Symmetrie tritt, verstanden, der vierundzwanzigste aber nicht als solcher, sondern als neuer achter und zwar entweder als wiederum dem 16. antwortender oder aber (etwa wenn er wieder eine Halbschlußwendung bringt) wieder als eine Aufstellung, welcher der nächste achte (der 32.) antwortet. Solche längere Reihen von reinen Achttaktern sind sehr selten, allenfalls in Tanzstücken mit ihrem stereotypen Rhythmus häufiger; die nicht „für den praktischen Gebrauch zum Tanzen" bestimmten Instrumentalsätze, ebenso wie alle gesangsmäßigen oder wirklichen Gesangskompositionen werden aber vielmehr statt dessen gar bald allerlei Abweichungen von der strengen Symmetrie bringen, vor allem Schlußbekräftigungen, die ja eigentlich gar keine Störungen der Symmetrie sind, sondern nur ein gewisses behagliches Verweilen am erreichten Ziel. Sätze, welche durch Schlußbekräftigungen von einander geschieden sind, treten eigentlich gar nicht mehr direkt zu engeren Einheiten zusammen. In der Regel wird aber ihrer Unterscheidung noch weiter Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts, sowie Verschiedenheit des motivischen Materials oder doch der figurativen Ausgestaltung zu Hilfe kommen, mit andern Worten: Verschiedenheit des Inhalts. Damit gewinnen wir nun aber einen ganz neuen Gesichtspunkt für die Beurteilung des formalen Aufbaues. Zwar haben wir schon oben von Modulationen in andere Tonarten gesprochen, aber doch innerhalb des als Grundlage des Aufbaues angesehenen metrischen Schemas; selbst die Dominanttonart oder die zurückstrebende Dominante (Mixolydisch) als Inhalt des dritten Halbsätzchens eines Aufbaues von vier Halbsätzen erschien uns zunächst nur als eine Möglichkeit der Ausfüllung des metrischen Schemas, nicht aber selbst als Mittel, das Form bilden könnte außerhalb eines geschlossenen Schemas. Nun aber schreiten wir zu einer solchen gänzlich veränderten Betrachtungsweise vor, indem wir den Aufbau größerer Formen nach dem Inhalte gliedern und das metrische Schema nur

mehr als das Mittel der Formgebung im Kleinen betrachten. Den ersten Schritt vorwärts thun wir, wenn wir Stücke betrachten, bei denen zwischen in sich metrisch abgeschlossene Sätze oder Satzgruppen sich ein Zwischenglied einschiebt, das weder zum ersten noch zum zweiten Satz resp. der ersten oder zweiten Satzgruppe in direkte Symmetrie tritt, vielmehr wirklich trennend zwischen beide tritt und einen kleinen Aufbau für sich bildet, gleichviel ob derselbe etwa mittels Umdeutung seines Schlußwertes zum neuen Anfang mit dem letzten oder durch Einsatz seines Anfangs auf den Abschluß mit dem ersten Hauptteile verwachsen ist oder nicht. Das Menuett von Beethovens Op. 49. II. kann uns in zwei verschiedenen Potenzen dieses neue Mittel der Formgliederung erklären. Beethoven bringt nämlich nach Abschluß der ersten in der Haupttonart gehaltenen Periode folgendes viertaktige Zwischenglied, das in der Paralleltonart (dadurch kontrastierend) ansetzt und durch Halbschluß in der Haupttonart zurückleitet:

(Zwischenhalbsatz.)

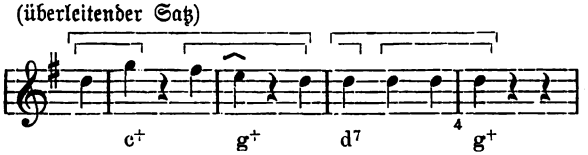


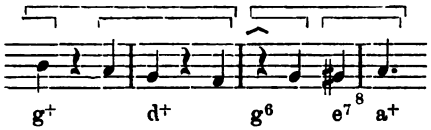
und wiederholt alsdann die ganze erste Periode in höherer Tonlage. Die vier Takte stehen also isoliert zwischen dem ersten und letzten achttaktigen Satze:

$$8 + 4 + 8$$

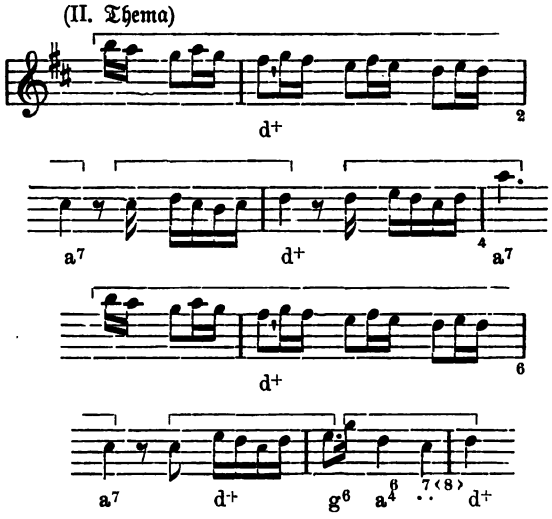
Trotz des Halbschlusses am Ende dieses Zwischengliedes würde es falsch sein, dasselbe als einen Vordersatz gegenüber dem nächst folgenden Halbsatz anzusehen; zum mindesten müßte man, wenn man ihm einen derartigen Sinn zuerkennen wollte, hinzusetzen, daß mit dem Erkennen der Übereinstimmung des folgenden Satzes mit dem ersten die Umdeutung des vermeinten Vordersatzes zu einem selbständigen Gliede erfolgt. Nach erfolgtem Abschluß der Wiederholung bringt nun aber Beethoven einen weiter ausgeführten Zwischengedanken:

(überleitender Satz)

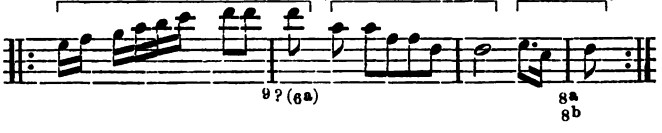




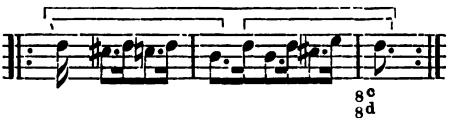
d. h. er hält das erste Halbsätzchen in der Haupttonart und moduliert im zweiten in die Dominanttonart auf deren Dominante (2. Oberdominante der Haupttonart) er einen Halbschluß macht; die folgenden Takte lassen sich an, als solle nun dieser Halbschluß mehrmals bekräftigt werden, runden sich aber zum selbständigen achttaktigen Satz ab und schließen in der Dominanttonart:



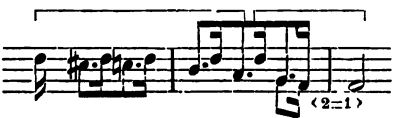
d. h. wir haben hier ein (wenn auch nicht eben charakteristisch heraustretendes) zweites Thema vor uns; zwei dreitaktige Schlußbekräftigungen verleihen diesem ganz in der Dominante stehenden Satze größeres Gewicht:



d. h. hier haben wir zwei Scheindreitaktigkeiten der Ordnung: schwer-leicht-schwer; aber vielleicht ist auch das Hinauflaufen in die Oktave zunächst nur als Anschlußmotiv gedacht, d. h. als zum Motiv ausgewachsene weibliche Endung: dann setzt die Schlußbekräftigung unbekümmert um diese Endung doch mit dem leichten Takt an. Weiter folgen noch zwei zweitaktige Schlußbekräftigungen:



und endlich eine ebenso beginnende Gruppe von zwei Takten, die zur Haupttonart zurücklenkt (d^7, mixolydisch), deren zweiter Takt aber im Wiederanfang des Hauptthemas verschwindet:

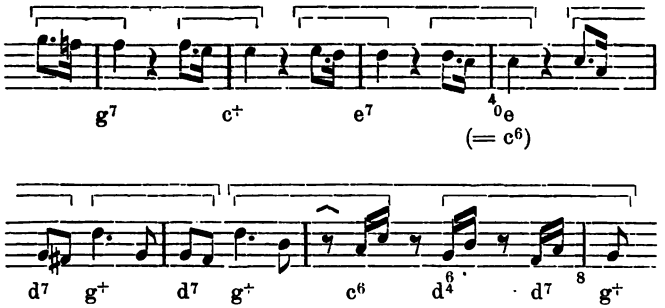


1. Thema.

Das Beispiel ist sehr lehrreich. Die Verwandtschaft der Rollen der beiden Zwischenglieder, des kleinen viertaktigen und des großen sechzehntaktigen mit seinen 10 Takten Schlußanhang und seiner endlichen Zurückleitung ist in die Augen springend; zugleich sehen wir aber auch, daß eine solche weiter ausgeführte Zwischenpartie *anderen motivischen Materials und unterschiedener Figuration* bedarf und zur besseren Hervorhebung derselben einer *anderen Tonart*. Die letzten (zweitaktigen) Schlüsse zeigen bereits wieder den für das erste Thema charakteristischen punktierten Rhythmus.

Weiterhin bringt Beethoven nach der Wiederholung des Hauptgedankens nochmals einen selbständigen Zwischensatz und zwar direkt einsetzend in der Unterdominanttonart C-dur, welche noch schärfer kontrastiert. Sein trompetenartiges kräftiges Motiv steht dem Hauptgedanken des Menuett sehr unterschieden gegenüber. Sein Aufbau besteht aus zwei achttaktigen Sätzen; der erste macht einen Halbschluß auf g^7, der zweite arbeitet sich zur Haupttonart (G-dur) empor, und vier außerhalb der Symmetrie stehende Takte in der Dominante (d^7, mixolydisch) bereiten die nochmalige Wiederholung des Hauptthemas in seinem ganzen Umfange (8 + 4 + 8) vor. Endlich ist als Coda mit stark mixolydischer Färbung angehängt, d. h. nochmals das Hauptthema mit *Hinneigung zur Unterdominanttonart* die ebenfalls durchaus typisch für die Nähe des wirklichen Schlusses ist, sofern sie *ein dem für den Beginn der thematischen Ent-*

wickelung charakteristischen Aufstreben zur Oberdominante entgegengesetztes Nachlassen der treibenden Kraft bedeutet:



Die verstärkte Wiederholung des Nachsatzes (5.—8. Takt) bildet das Ende.

Vergegenwärtigen wir uns einmal zurückblickend, wie oft uns die Tendenz der Formbildung zur Gewinnung des Schemas

A-B-A

bemerkbar geworden ist! Zuerst begegneten wir ihr, als wir einsahen, daß, trotz der natürlichen Auftaktigkeit alles Treibens und Werdens doch der Anfang mit einer schweren Zeit etwas durchaus Gewöhnliches, weil etwas Bequemeres, minder Aufregendes, minder Anspannendes ist. Dem Wegfall der leichten Zeit (des Auftaktes) am Anfang sahen wir den Wegfall des leichten Taktes als etwas Verwandtes sich anschließen und erkannten sogar die Möglichkeit noch weiterer Verkürzung des metrischen Schemas a parte ante bis zum Beginn mit dem nur markierten achten Takte. Die damit gewonnenen Typen schwer-leicht-schwer entsprechen durchaus der selbstverständlichen Anordnung des Inhalts der größeren Formen, d. h. ein Hauptgedanke, der durch ein Zwischenglied oder einen ausgewachsenen Nebengedanken abgelöst wird, erscheint ebenfalls als das Gewichtigere, der Nebengedanke ist sozusagen das thematisch Leichte; das Schema:

Hauptgedanke — Nebengedanke — Hauptgedanke

ist also für die Themenordnung des kleinsten wie des größten Musikstücks das zunächst selbstverständliche.

Nun gliedern sich aber Hauptgedanke (I. Thema) wie Nebengedanke (II. Thema), sobald sie in größeren Proportionen ausgeführt werden, selbst wieder gern in ganz ähnlicher Weise; betrachtet man

ferner die beiden Hauptthemen beide als gewichtige thematische Werte, so ist nichts natürlicher, als daß zwischen beide wiederum ein Zwischenglied eintreten kann; endlich aber kann man die beiden Themen zu höherer Einheit zusammenfassen, die man zweimal setzt wie das Hauptglied im Hauptthema, d. h. es ergiebt sich der Ausblick auf eine größte Form, welche zwischen das erstmalige und das zweite Auftreten der Themen ein Zwischenglied von natürlich entsprechend großen Dimensionen einschiebt: in diesem letzten Falle ist das Zwischenglied zum Unterschied von den beiden durch die Themen charakteristischen Teile als nicht thematisch zu bezeichnen; es ist das der Durchführungsteil der größten Formen. So finden wir, wenn wir auch das Auswachsen der Zwischenglieder zu Themagruppen von eigenartiger Physiognomie mit ins Auge fassen, folgende Stufenleiter von Dimensionen:

I. Mit nur einem Thema:

A.	—	B.	—	A.
Hauptgedanke (8 Takte)		Zwischenglied (4 oder auch 8 Takte)		Hauptgedanke (8 Takte)

Da nichts hindert, dem Hauptgedanken auch schon beim ersten Auftreten Schlußwiederholungen anzuhängen, deren ausgeführteste die Wiederholung des ganzen Satzes ist, so fällt diese Form schließlich zusammen mit der oben als vollständig symmetrisch, ohne Rücksicht auf den Inhalt nur als metrisches Schema entwickelten:

A.	—	B.	—	A.
2 mal 8 Takte Hauptgedanke zweimal.		8 Takte Zwischenglied		8 Takte Hauptgedanke einmal.

II. Mit selbständiger entwickeltem Zwischensatz:

A.	—	B.	—	A
Hauptsatz der Form I.		Zwischensatz (Trio) von 8 Takten, oder ausgeführt in der Form I. (II. Thema.)		Hauptsatz der Form I.

Durch Schlußwiederholungen, eventuell auch die Repetition jedes der drei Formglieder kann die Ausdehnung solcher Sätze bereits eine sehr erhebliche werden.

III. Mit drei oder mehr Themen:

A.	—	B.	—	A.
Zwischenglied zur selbständigen Themagruppe ausgewachsen: a — b — a		Stärker kontrastierendes III. Thema, eventuell mit ebenfalls ausgewachsenem Zwischenglied: a b a		(wie zuerst) a b a

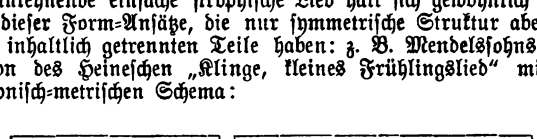
IV. Zwei Themen als Einheit gesetzt:

A.	—	B,	—	A.
Themengruppe: a) erstes Thema, b) Zwischenglied, c) zweites Thema, d) Schlußglied.		Durchführungsteil: (Symmetrische Aufbaue verschieden ster Dimensionen, aber nur mit anders kombiniertem motivischen Material der Themen).		Themengruppe: (wie zuerst)

d. h. sämtliche mit besonderen Namen belegten Typen der großen Formen erscheinen aus demselben Prinzip erwachsen, denn I. ist die sogenannte zweiteilige, II. die dreiteilige Liedform oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine Rondoform, III. sind größere Rondoformen, IV. ist die sogenannte Sonatenform. Da diese Namen nicht viel nützen und sich keineswegs regelmäßig mit den ähnliche Namen führenden Sätzen der praktischen Komposition decken, so wollen wir auf ihre Anwendung verzichten und einfach die nur die Proportionen andeutenden Namen: erste, zweite, dritte, vierte Form gebrauchen. Jeder derselben erweist sich als noch innerhalb bedeutend dehnbarer Grenzen variabel, besonders je nach der eingehaltenen Modulationsordnung. Wir gehen dieselben nun im einzelnen an Beispielen durch mit besonderer Berücksichtigung der Tonartfolgen.

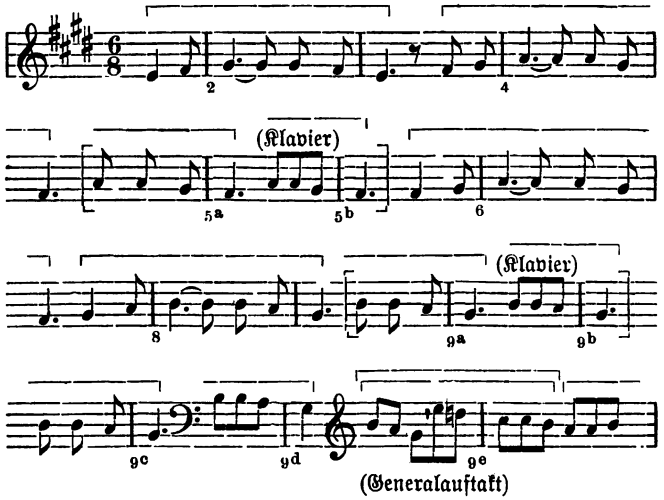
11. Wie stellt sich in der praktischen Komposition die erste Form dar?

Selbständige Tonstücke dieser kleinsten und unentwickeltsten aller Formen sind nicht häufig. Das Volkslied hat sie nur selten, da es sich meist streng symmetrisch (abgesehen von etwaigen Schlußwiederholungen) im Umfange einer aus zwei Halbsätzen oder auch zwei achttaktigen Sätzen bestehenden Periode hält. Auch das an das Volkslied anlehnende einfache strophische Lied hält sich gewöhnlich innerhalb dieser Form-Ansätze, die nur symmetrische Struktur aber noch keine inhaltlich getrennten Teile haben: z. B. Mendelssohns Komposition des Heineschen „Klinge, kleines Frühlingslied" mit dem harmonisch-metrischen Schema:



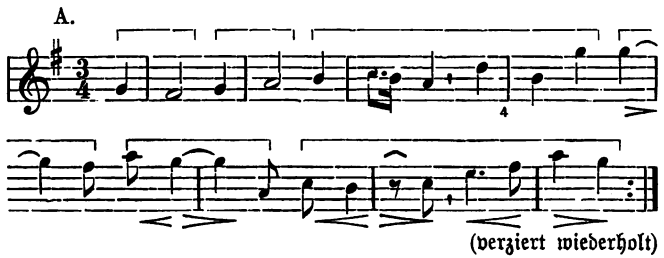
Vergl. z. B. auch Franz': „Es hat die Rose sich beklagt", in welchem der Meister trotz der dreizeiligen Versform die strenge Symmetrie herzustellen gewußt hat (durch Voranschickung einer ersten Zweitaktgruppe in der Begleitung). Unter Festhaltung des motivischen Aufbaues, nur durch Tonartenkontrast unterschieden stellt Beethoven im zweiten Liede des „Liederkreises an die ferne Geliebte"

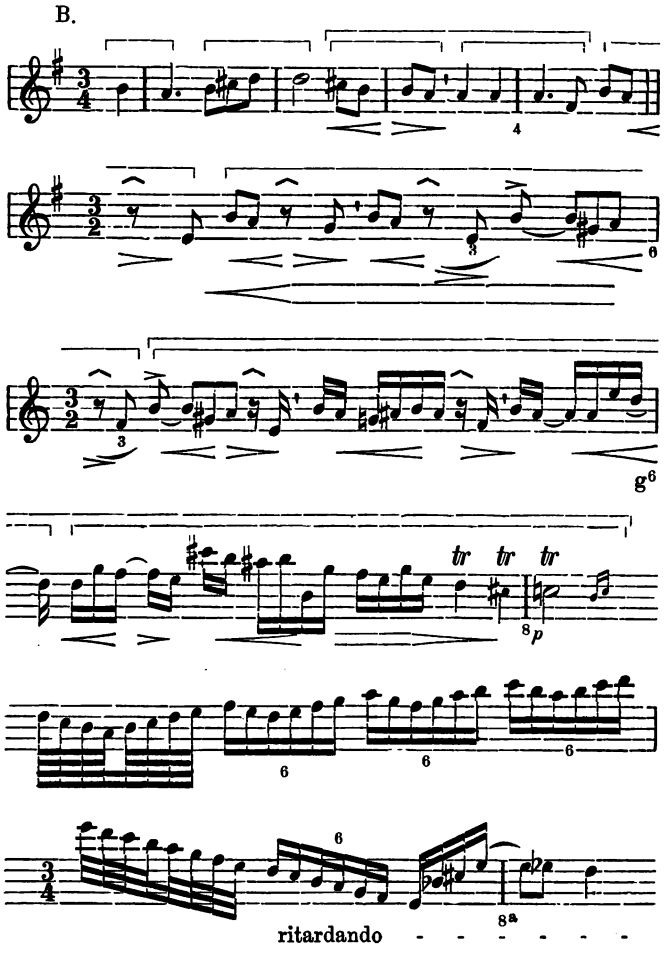
die Form A-B-A her; das Sätzchen selbst, das dreimal getreu wiederkehrt (E-dur—A-dur—E-dur), ist durch mehrmalige Wiederholung der weiblichen Endung (des 5. Taktes) jedes Halbsatzes erweitert:

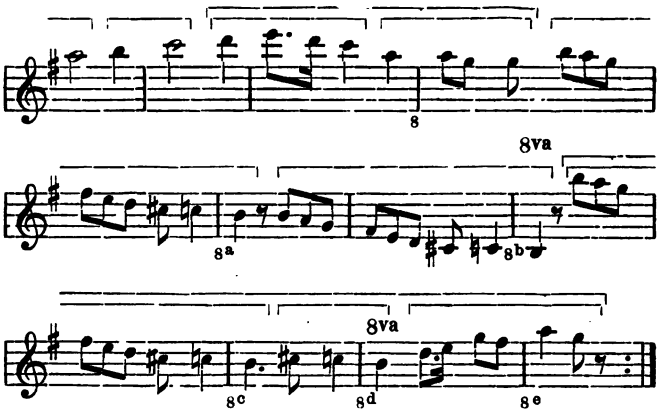


Beim Übergang zur mittleren in A-dur gehaltenen Strophe haben wir also ein kleines zweitaktiges Übergangsglied, dessen Ende im Wiederanfang verschwindet; auch bei der Rückwendung zur Haupttonart (zwischen der 2. und 3. Strophe) wächst aus den Schlußwiederholungen ein zweitaktiges Übergangsglied heraus. Ähnlich gebaut (B nur Transposition von A) ist z. B. Schuberts Komposition des Heineschen „Fischermädchen".

Ein interessantes Beispiel der etwas reicheren Ausgestaltung des Typus — doch noch streng innerhalb der Grenzen der ersten Form — ist Beethovens Op. 126 Nr. I:



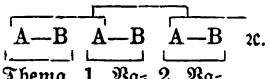

B.
tr tr tr
ritardando
A.*
7*



B—A* repetiert.

Der $^3/_2$ Takt des Nachsatzes der Zwischenpartie (Beethoven schreibt ihn als $^2/_4$ Takt, d. h. nimmt in jeden Takte nur eine Zählzeit) ist eine viel geringere Abweichung vom glatten Fortgang, als man zunächst meinen sollte; der $^3/_4$ Takt wahrt nämlich den Urrhythmus ♩ | 𝅗𝅥 mit seinen ungleichen Zählzeiten sehr deutlich, so daß der $^3/_2$ Takt nichts anderes ist als ein Weitergehen mit Zählzeiten der Dauer der schweren Zeit des $^3/_4$ Taktes. Die verschiedenen Schlußbekräftigungen bedürfen weiterer Erläuterungen nicht.

Manche für Variationenfolgen berechnete Themen wie z. B. die von Beethovens Op. 57 (Appassionata), Op. 109 und 111 auch die des Cis-moll-Quartetts Op. 131 zeigen nur einen zweigliedrigen Bau, eine Form A-B ohne merkliches Zurückkommen auf den Inhalt des ersten Satzes oder Halbsatzes; da dann (trotz des Schlusses in der gleichen Tonart) der zweite Satz sich gegen den ersten als ein anderer abhebt, so wird man nicht fehlgehen, wenn man in der Kette der verzierten Wiederholungen der Folge der beiden Glieder das immer neue Zustandekommen der Form A-B-A erblickt.

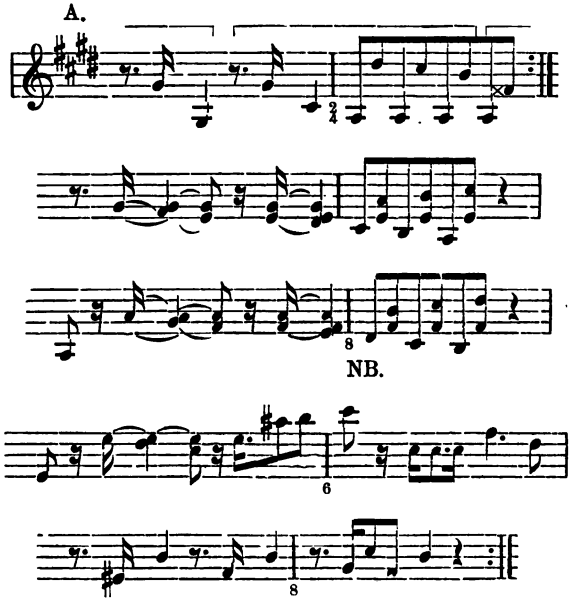


Reine Typen der ersten Form A-B-A sind dagegen z. B. die Themen der Variationen der As-dur-Sonate Op. 26, und der unvergleichlichen F-dur-Variationen Op. 34 von Beethoven.

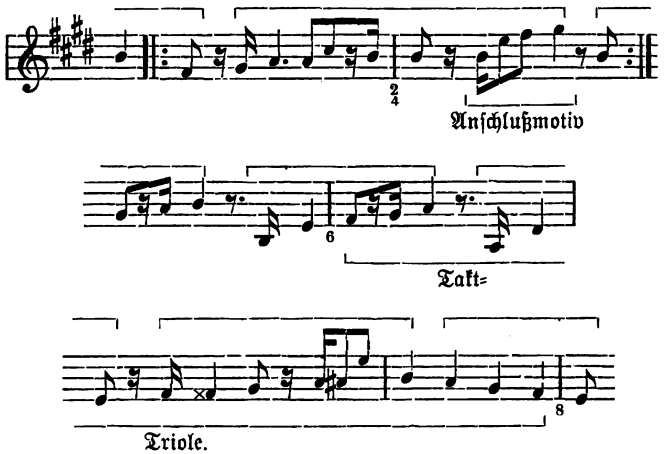
Die Zwischenpartie der kleinen Form A-B-A steht — da sie kein ausgeprägtes zweites Thema enthält, gewöhnlich auch nicht eigent-

lich in einer andern Tonart; wohl aber setzt sie gewöhnlich in einer andern — in der Regel nächst verwandten — Tonart an, aber nur um zur Haupttonart zurückzulenken. Macht der Hauptsatz selbst gegen sein Ende hin eine Wendung zur Dominante, Parallele oder einer andern nahe verwandten Tonart, so lenkt auch wohl der Zwischensatz gleich zurück und ist dann häufig durchaus nur Rückgang, Vorbereitung der Wiederholung des Hauptgedankens (mixolydisch).

Sehr lehrreich für die freiere Behandlung der kleinen Form A-B-A sind die zahlreichen Miniaturen Theodor Kirchners, welche eine große Zahl interessanter Varianten des schlichtesten Typus aufweisen. Je nach ihrer Ausdehnung entsprechen sie dem Schema strenger oder minder streng; manche führen das Hauptmotiv auch in der Zwischenpartie durch, andere bringen in dieselbe durch andere Bewegungsart einen schärferen Kontrast, ohne sie doch zu einen wirklichen neuen Thema zu entwickeln. Viele haben einen mehr oder minder ausgeführten Anhang, der zwar durch Festhaltung des motivischen Materials des Hauptsatzes seine Natur als Schlußbekräftigung darthut, aber in sich selbst symmetrischen Aufbau aufweist; manchmal aber nimmt eine solche Coda auch wirklich selbständigere Physiognomie an, so z. B. in Nr. VI der Albumblätter Op. 7:



Hier wird der Abschluß des Nachsatzes auf den achten Takt durch die strenge sequenzartige Nachbildung der Takte 7—8 nach dem Muster von 5—6 vereitelt und daher noch ein weiteres Halbsätzchen von 4 Takten zum Abschluß nötig; die Sequenz ist eines der allerhäufigsten Mittel der Weitung der Formen. Den achttaktigen Zwischensatz bildet Kirchner durchaus mit dem motivischen Material des Hauptsatzes; derselbe beginnt und endet mixolydisch (h^7) wendet sich aber in der Mitte nach der Parallele der Dominante (Gis-moll) und findet den Rückweg über die Unterdominante. Die Wiederholung des Hauptsatzes meidet die Sequenz, kommt daher mit dem achten Takte zu Ende und schließt in der Haupttonart. Die erwähnte Coda sieht dann so aus:



Einige kurze Schlußbestätigungen bilden dann das eigentliche Ende. Ähnlich (nur schlichter gebaut) ist Nr. II desselben Opus, dessen Coda aber doch noch mehr den ausgesprochenen Charakter angehängter Schlüsse hat.

Man beachte wohl, daß auch bei dieser kleinsten Form ein scharfer Unterschied zwischen den beiden Stellen, wo verschiedene Thementeile aneinander grenzen, heraustritt, nämlich:

B setzt gern selbständig kontrastierend an, die Wiederkehr von A wird dagegen in der Regel durch wirklichen Übergang (Rückgang) vermittelt.

Dies Prinzip werden wir in allen größeren Formen wiederfinden, in der zweiten als selbständigen Ansatz des Trio, in der dritten als Einführung des dritten Thema ohne eigentliche Modulation, in der vierten als Ansatz des Durchführungsteiles nach vor-

ausgegangenem Abschluß; den Rückgang dagegen finden wir regulär in allen vier Formen nicht nur bei der Rückkehr zum Hauptthema, sondern auch wo mehrere Themagruppen zur Einheit zusammengefaßt erscheinen sollen, als Vorbereitung des Einsatzes des zweiten Themas. Zwar sind diese Bestimmungen nicht rigorose Gesetze, wohl aber logisch begründete Gesichtspunkte, deren sich bei der Arbeit bewußt zu sein niemals schädlich ist. Daß die Meister manchmal im Sonatensatz das zweite Thema ohne vorherige Überleitung einsetzen lassen, ist ebenso wahr, wie daß sie manchmal den Thementeil nicht scharf gegen die Durchführung abgrenzen; aber daß erstere Abweichung von unserer aufgestellten Norm nicht im Interesse des großen Zuges liegt, vielmehr ins kleine gliedert, und daß das Ineinanderschwimmen von Themen-Exposition und Durchführung die Auffassung erschwert, ist nicht minder wahr.

Als eine unvollständige Ausprägung der ersten Form sind jene zweigliedrigen Themen anzusehen, welche weder eine eigentliche Zwischenpartie noch eine Wiederkehr eines Hauptgedankens, sondern nur zwei in derselben Tonart stehende Sätze enthalten, die entweder gar nicht oder jeder für sich oder aber als Ganzes wiederholt werden, also:

A—B
A, A—B, B
A B A B

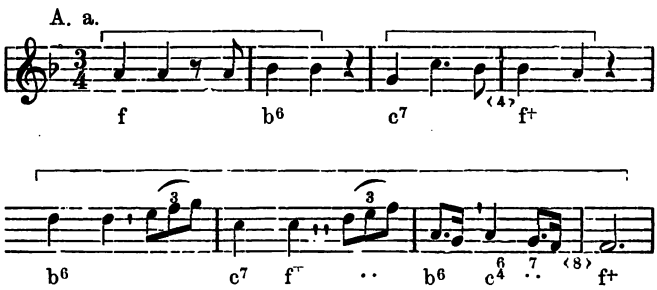
} wo B weder dem Vorder- noch dem Nachsatze von A nachgebildet ist.

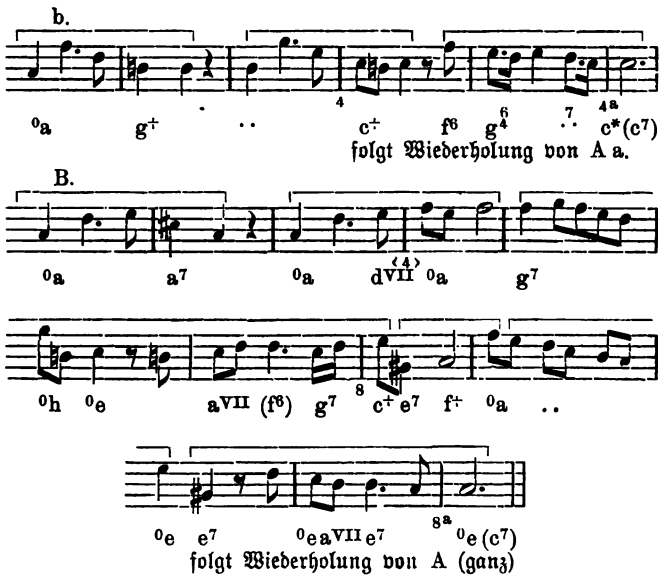
Ist aber in solchen Stücken der Vordersatz von B dem Vordersatze oder auch dem Vorder- und Nachsatze von A nachgebildet, so haben wir nur eine Erweiterung des Satztypus $\overline{a\,|a}\ \overline{a\,|b}$ vor uns, d. h. eigentlich keine periodische (rundläufige), sondern nur eine positiv entwickelnde Form, der ein eigentlicher Abschluß fehlt, also eine Form die eigentlich keine entwickelte Form sondern nur ein Ansatz ist. (Der Fall, daß der Nachsatz von A dem Vorder- oder Nachsatz von A oder beiden nachgebildet ist, kommt natürlich nicht in Frage, da derselbe ja der oben erörterte eigentliche Typus der ersten Form sein würde). Es scheint aber, daß wir auch in den Fällen, wo B ganz selbständig (doch nicht so kontrastierend, daß es als ein im Charakter verschiedenes Anderes erscheint) neben A steht, doch eine ähnliche Auffassung anwenden müssen, für welche die metrische Übereinstimmung, die nur formale (nicht inhaltliche) Symmetrie das Zustandekommen des Eindrucks eines abgeschlossenen Verlaufs ermöglicht, d. h. also: wie es uns sich als möglich ergab, vier verschiedene Taktmotive zu einem Halbsatz zu verbinden $(\overline{a\,|b}\ \overline{c\,|d})$, so würde es nun auch möglich erscheinen, vier verschiedene Halbsätze zu einem Doppelsatz zu vereinen; da jeder Satz in sich dabei einen der leicht verständlichen Typen ausprägen wird (z. B. $\overline{a\,|a}\ \overline{a\,|b}$ oder auch $\overline{a\,|b}\ \overline{a\,|b}$ oder $\overline{a\,|a}\ \overline{b\,|a}$), so ist dem Bedürfnis der symmetrischen Gliederung wenigstens im kleinen Genüge geleistet, während der Zusammenschluß der beiden parallelen Sätze

zu höherer Einheit lediglich durch die harmonische Entwickelung bewirkt wird. Moduliert man aber z. B. im zweiten Halbsatz zur Dominante und lenkt der dritte mixolydisch zurück, sodaß der vierte wieder in der Haupttonart steht, so ist es in der That möglich, trotz mangelnder motivischen Beziehungen zwischen den beiden Sätzen ihre Zusammengehörigkeit im Sinne der kleinen Form A-B-A doch zu verstehen. Durch die gesonderte oder vereinte Wiederholung der beiden Sätze wird eine andre Auffassung wohl nicht bedingt. Wir werden solche thematisch zweiteilige Formen auch in größeren Dimensionen wiederfinden. Daß sie als nicht voll entwickelte Formen angesehen werden müssen, scheint mir kaum fraglich.

12. Wie gestaltet sich in der Praxis die zweite Form?

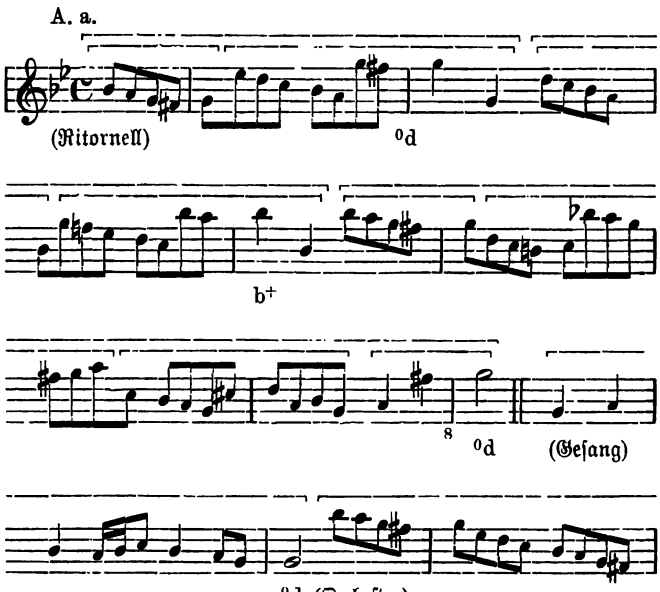
Bei der zweiten Form wächst die Zahl der Möglichkeiten der Weitung des Typus ganz außerordentlich, sodaß zwei Stücke, die unzweifelhaft beide ihn aufweisen, ganz außerordentlich verschieden sein können, nicht nur hinsichtlich der thatsächlichen Ausdehnung, sondern auch ganz besonders je nach der ausgeführteren oder gar nicht vermittelten Verbindung der Glieder, also hinsichtlich der Modulation, auch hinsichtlich des Charakters des Inhalts der einzelnen Teile. Ein Beispiel der einfachsten Ausfüllung der Form ist Händels Arie „Lascia ch'io pianga" aus Rinaldo. Der Hauptteil A dieser Arie hat vollständig ausgeprägt die erste Form, zuerst einen geschlossenen achttaktigen Satz in der Haupttonart F-dur, sodann einen sechstaktigen Zwischensatz, der mit der Parallele ansetzt und auf der Dominante (C-dur) schließt, worauf der Hauptsatz getreu wiederholt wird (sogar zweimal, da ihn das Orchester noch einmal als Ritornell bringt). Der zweite Teil (B) ist nur ein einziger achttaktiger Satz, der schärfer als das Zwischenglied des Hauptteils die Paralleltonart ausprägt und ebenfalls (im Nachsatz) zur Dominante moduliert; ein angehängter dritter Halbsatz wendet aber den Schluß zur Parallele der Dominante. Ausgeführte Übergänge weist die Arie nicht auf, unterscheidet sich daher hinsichtlich der Form in nichts von Tanzstücken, für welche solche lose Verbindung der Teile die gewöhnliche ist (bekanntlich ist die Arie wirklich ursprünglich als Sarabande geschrieben):

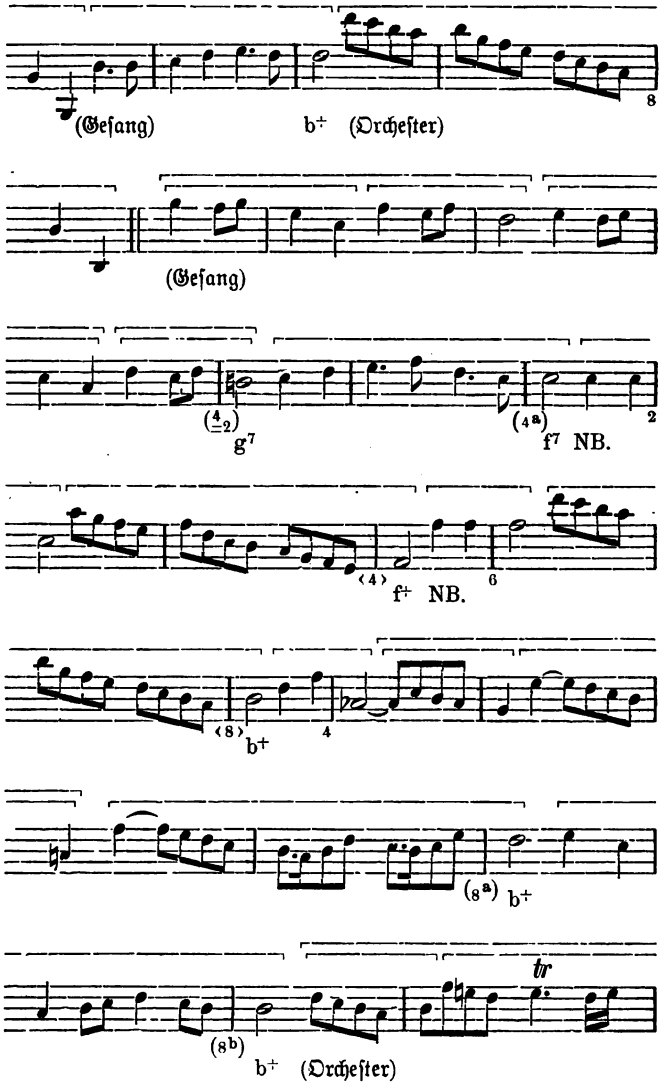


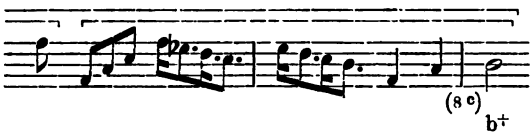


Und nun vergleiche man hiermit z. B. die Arie der Königin von Saba „Jeder Anblick, der sich beut“ in Händels „Salomo“, die wohl vier mal so lang ist und doch ebenfalls hierher gehört. Auch diese Arie entspricht einem Tanztypus, nämlich dem der Gavotte und hat daher auch keine Übergangsglieder zwischen den einzelnen Teilen, die lange Ausdehnung ist lediglich durch Vermehrung der Sätze bewirkt, aus denen sich die einzelnen Teile zusammensetzen. Die Arie steht in G-moll. Zunächst spielt das Orchester einen geschlossenen Satz von 8 Takten vor, der den Hauptgedanken in kürzester Fassung giebt; durch nachahmende Ritornelle des Orchesters zwischen den einzelnen Gliedern der Gesangsmelodie wird nun der Vordersatz dieser selben Periode auf 8 Takte erweitert, der Nachsatz wird also ein selbständiger Satz, aber durch sequenzartige Führung so gewendet, daß er auf den 4. Takt bei der zweiten Oberdominante anlangt, welche als alterierte Unterdominante wie diese zum Schlusse drängt; zwei weitere Takte machen aber einen Halbschluß auf der Dominante der Parallele (F-dur), wodurch ein Anstoß zu weiterem Bilden gegeben ist; die Singstimme greift die Harmonie auf, als ob sie den Halbschluß wiederhole (schwerer Takt) und das Orchester macht mit zwei antwortenden Takten aus dem Halbschluß einen Ganzschluß in F-dur; ein entsprechend gebildetes dreitaktiges Glied lenkt zum Ganzschluß in der Parallele (B-dur), der mittelst eines ebenfalls

durch einen vorausgeschickten schweren Takt der Singstimme eingeleiteten viertaktigen Nachsatzes bestätigt wird, dem noch ein zweitaktiger Schlußanhang folgt. Vier Takte Instrumentalritornell bekräftigen den Schluß nochmals. Wir geben unten diesen dem A a des obigen Schemas entsprechenden Teil der Arie als anschauliches Beispiel, und bemerken zum übrigen nur, daß der Teil A b ganz ähnlich aufgebaut aber kürzer ist (19 Takte: $\overbrace{2+2}+\overbrace{2+2}+\overbrace{2+1}+4+4$) (4.) und vorzugsweise die Unterdominante (C-moll) ausbeutet; die Wiederkehr von A. a. ist nur eine angedeutete ($\overbrace{1+2,\ 1+2,\ 1+2+2+4}$) und der Teil B besteht aus zwei Sätzen, deren erster ganz in der Dominante der Parallele (F-dur), der zweite dagegen in der Molloberdominante (D-moll) steht und breit abschließt; der Charakter dieser Mittelpartie ist ein kräftigerer. Der Schlußteil endlich (A*) ist ein verkürzter und wahrt die tonartliche Einheit strenger; einige als Coda angehängte Halbsätze schließen die Gesangpartie und das Orchester bekräftigt noch den Abschluß mit demselben Satz, den es zu Anfang gebracht (nur um 4 Takte erweitert):

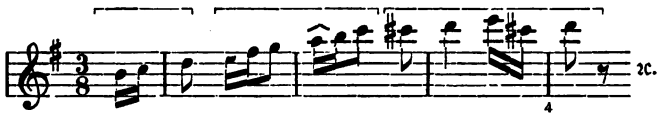



(Gesang)
b+ (Orchester)
(Gesang)
g7
f7 NB.
f+ NB.
b+
b+
b+ (Orchester)
tr



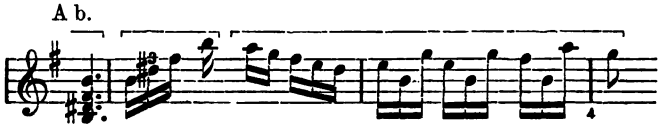
Zwar noch immer scharf gegliedert, doch bereits die Glieder einigermaßer verbindend stellt sich das Scherzo von Beethovens Op. 14. II. als eine klare Ausprägung der zweiten Form dar; wir können aus Raumrücksichten dasselbe nicht ganz geben, dürfen aber, da das Beispiel sich jedermann zur Hand findet, das Schema desselben klar legen:

A a.



Hauptsatz: 8 Takte, mit Ganzschluß in der Haupttonart G-dur.
Zwischenglied: 8 Takte, durchaus mixolydisch (d^7).
Wiederholung des Hauptsatzes: 4 + 2 Takte (Nachsatz verkürzt), mit Ganzschluß (g^+).

A b.



Vier Halbsätze: 1. $h^7 \mid h^7 \quad {}^0h\ h^7 \mid {}^0h$

2. $h^7 \mid h^7 \quad {}^0h\ \text{VII}\ fis^{4\,6} \mid {}^0fis$

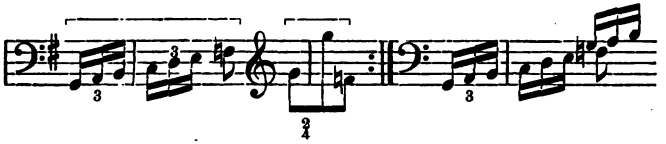
3. $h^7 \mid h^7 \quad {}^0h\ h^7 \mid {}^0h$

4. $e^7 \mid e^7 \quad {}^0e\ e^7 \mid {}^0e$

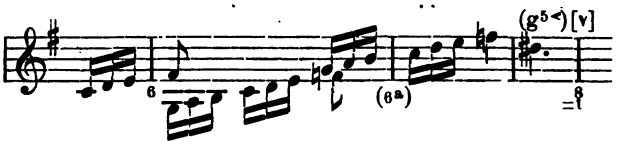
d. h. auf den schwersten Schlußwert (16. resp. da eigentlich nur jeder Takt eine Zählzeit enthält, 8. Takt) trifft die Unterdominante (A-moll), die durch zwei weitere Takte (mixolydisch d^7) zur Unterdominante der Haupttonart (c^6) umgedeutet wird, worauf nach starker Cäsur (1 Takt Generalpause) der Teil A a* unverändert wiederholt wird.

Anstatt daß nun der Teil B direkt einsetzt, wird zu demselben durch dasselbe Motiv, welches im Teil A a das Zwischenglied bildet,

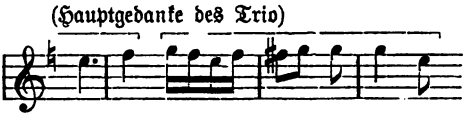
eine Überleitung von 8 Takten gemacht (auf der Dominante der Unterdominante, g^7 [mixolydisch]):



g^7 — (Generalauftakt zum Teil B [Trio]).



Das Trio selbst ist wiederum in sich vollständig nach der ausgebildeten ersten Form entwickelt:

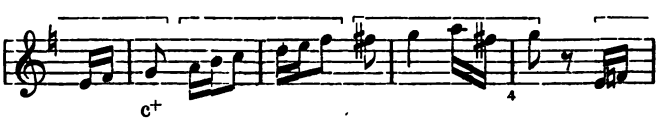


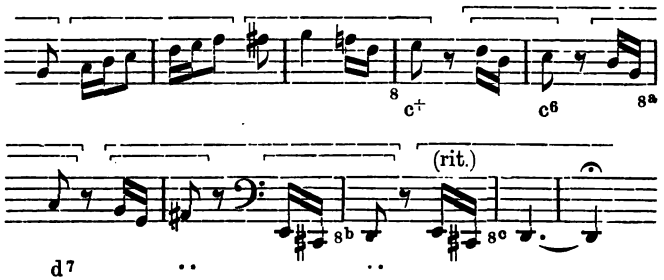
B a Hauptsatz: 8 Takte mit Ganzschluß in der Hauptonart (C-dur), zweimal unverändert vorgetragen.

B b Zwischensatz: 8 Takte, erster Halbsatz mixolydisch (g^7), zweiter Halbsatz nach der Dominante (g^+) schließend; der ganze Satz zweimal vorgetragen (erste Hälfte etwas verändert), das zweite Mal mit zwei zweitaktigen Schlußbekräftigungen.

B a* Wiederholung des Hauptsatzes: die 8 Takte nur einmal (unverändert) vorgetragen, aber der zweite Halbsatz wiederholt und von zwei zweitaktigen Schlußbestätigungen gefolgt.

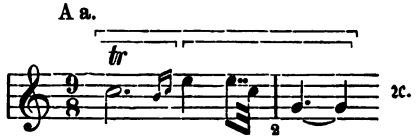
Als Rückwendung zum Teil A dient nun ein Einsatz des Hauptthemas in der Tonart des Trio (Unterdominante C-dur):





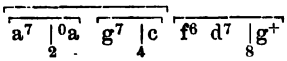
Die Wiederholung des Hauptteiles A ist nun insofern eine unvollständige, als eigentlich nur A a vollständig wiederkehrt; A b fällt vollständig fort, dafür setzt das Zwischenglied von A a (d^7, mixolydisch), nochmals an und zwar in der ausgeführten Form, wie es als Überleitung zu Teil B diente, wandelt sich aber (seinen mixolydischen, dominantischen Charakter wahrend) in h^7 und weiter in c^7 um, worauf der Hauptgedanke in der zweiten Unterdominante (F-dur) ansetzt und über ^0e—d^7 in die Haupttonart schließt. Daran setzt sich eine weit ausgeführte Coda in der Haupttonart, die das Anfangsmotiv des Trio benutzt, doch mit abweichender Fortbildung; endlich erscheint über dem bereits stationär bleibenden Basse (g^+) das Hauptmotiv des ersten Teils als letztes Ende. Vielleicht könnte man zweifeln, ob nicht das Zwischenglied des ersten Teils als eine wirkliche Themagruppe betrachtet werden muß, in welchem Falle das Beispiel zur dritten Form gehören würde.

Der einfacheren Gestalt der zweiten Form, wie sie die Arie aus Rinaldo aufwies, gehören die meisten Beethovenschen Scherzi an, z. B. das von Op. 27. II, Op. 28, Op. 26 u. s. w. (man beachte vor allem den immer wieder hervortretenden mixolydischen Charakter von A b); ausgeführter sind dagegen meist seine langsamen Sätze, bei denen besonders die Übergangsglieder selten ganz fehlen Ein besonders schönes Beispiel, das Andante grazioso von Op. 31. I. wollen wir noch näher betrachten.



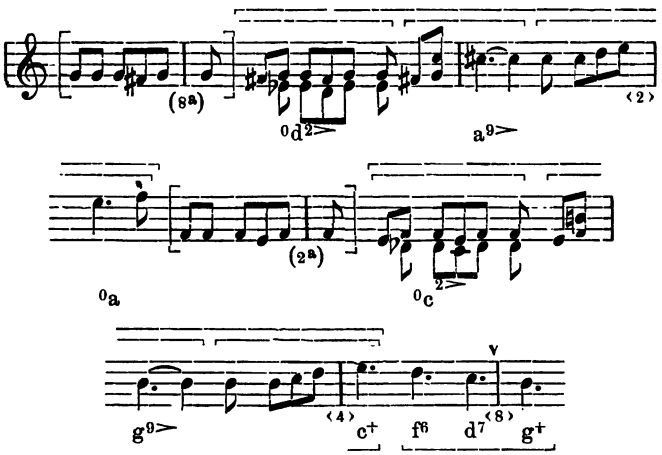
Erster Satz achttaktig geschlossen in der Haupttonart (C-dur).
Zweiter Satz in seiner ersten Hälfte demselben völlig gleich, nur mehr verziert, im Nachsatz aber nach der Dominanttonart (G-dur) schließend.

A b Zwischensatz, des Aufbaues:

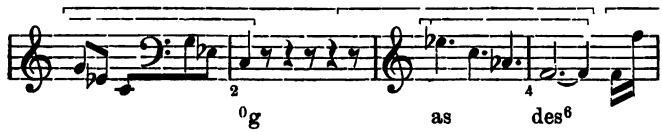


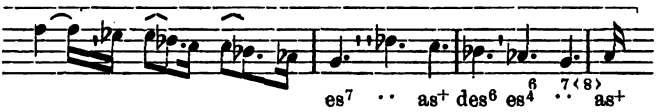
d. h. mit stark verkürztem Nachsatz (nur 1 Takt statt 4) aber durch Einschaltungen im Vordersatz und ausgeführte Schluß- (Halbschluß) Wiederholungen erweitert:

A b.

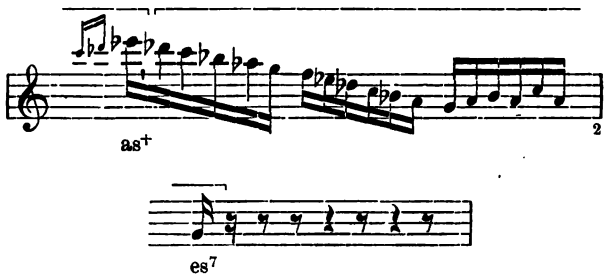


d. h. der das Gesamtergebnis des Vordersatzes repräsentierende vierte Takt erscheint als Aufstellung, welcher der einzige folgende Takt antwortet, worauf zwei eintaktige und drei nur eine Zählzeit (3/8) füllende Bekräftigungen des Halbschlusses folgen, dessen mixolydische Bedeutung noch mehr die endlich zurückleitende ad libitum Kadenz klar legt. Die Wiederholung von A a ist nur einsätzig aber reicher verziert als der erste Satz von A a und schließt in der Haupttonart (ohne Anhänge). Der Übertritt in den zweiten Teil erfolgt nur mittels eines den Durchlüssen direkt folgenden Hinabsteigens im C-moll-Akkord, das als schließend (gleichsam dem C-dur-Schlusse antwortend) verstanden werden muß, d. h. der erste Takt ist gleich ein schwerer (zweiter):

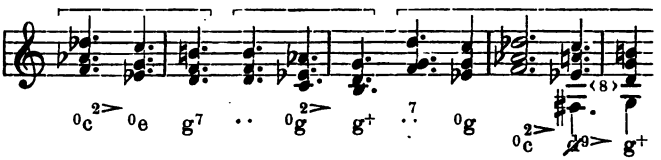




Dieſer erſte Satz iſt nicht als Hauptſatz des zweiten Themas anzuſehen, ſondern leitet nur zu ihm über, ſtellt ſeine Tonart erſt feſt; den Kern des zweiten Themas bildet der Satz



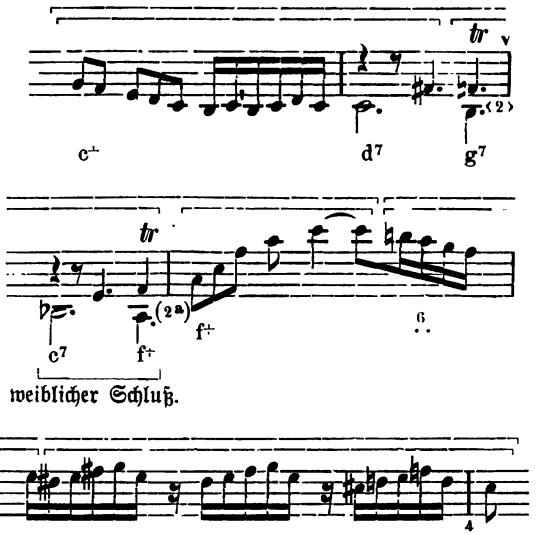
deſſen Vorderſatz (Takt 1—4) in As-dur ſteht und einen Ganzſchluß darin macht; der zweite Halbſatz wiederholt aber denſelben Inhalt in der Parallele (F-moll), ebenfalls mit Ganzſchluß. Solche einfache Transpoſition iſt nicht geeignet, die Form zu ſchließen, ſondern wirkt wie alle Sequenzen ſuſpendierend, d. h. die zweiten vier Takte entſprechen zwar den erſten vier Takten, aber nicht als eine Entwicklung zum Abſchluß bringend, ſondern die Form offen laſſend, d. h. ſie ſetzen ſich nur an Stelle der erſten vier Takte und laſſen den Nachſatz noch erwarten; in der That folgen nochmals vier Takte, die zum Halbſchluß in der Haupttonart führen, mit dem harmoniſchen Inhalt:



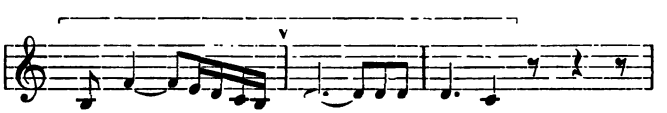
und eine Reihe Wiederholungen bekräftigen die Halbſchlußwirkung, zunächſt eine eintaktige (8a), dann eine viertaktige, fünf eintaktige und ſchließlich führt als Generalauftakt wieder crescendo ausholend eine Zweitaktgruppe deren Ende im Wiederanfang untergeht direkt in die Wiederholung des Hauptteils (ſämtliche Halbſchlußbekräftigungen ſind

natürlich mixolydisch zu verstehen, obgleich f erst im Generalauftakt erscheint; die Schlüsse haben aber sämtlich plagalen Charakter: $g^{IX} < g^{+}$).

Der erste Teil A wird nun in seinem ganzen Umfange (A a, A b, A a*) wiederholt, nur immer noch reicher verziert. Nach A a* folgen aber als Coda eine große Zahl angehängter Schlußbestätigungen (Ganzschlüsse) zunächst zwei viertaktige mit einer Wiederholung des zweiten Taktes (durch gesteigerte Ausbreitung der Unterdominante):



weiter zwei zweitaktige und zwei eintaktige, von denen aber die letzte eine in den nächsten Takt überragende weibliche Endung hat:



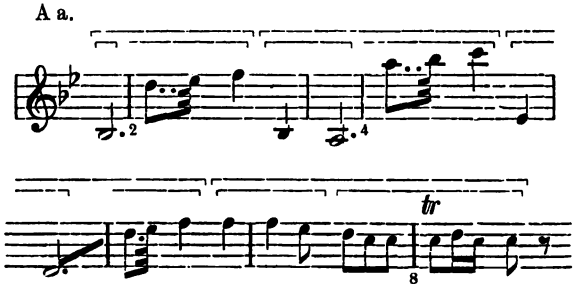
diese weibliche Endung wird einmal im verjüngten Maßstabe wiederholt, und zwei letzte Schlußbekräftigungen, eine zweitaktige und eine eintaktige, beide weiblich endend, schließen den ganzen Satz ab.

Sehr vollständig dem Typus entsprechend ist z. B. das Andante von Beethovens Op. 28: A a achttaktig aus der Haupttonart D-moll in die Molloberdominante A-moll schließend, A b viertaktig aber mit

Verschränkung der beiden Zweitaktgruppen $\overline{1 + \underbrace{1 + 1}_{4.}}$ [wiederholt] und Halbschlußbestätigungen, durchaus mixolydisch [a7], A a* achttaktig, das ganze A b—A a* wiederholt; B a achttaktig in D-dur, nach A-dur schließend (wiederholt), B b viertaktig, erst nach der Unterdominante G-dur wendend, aber schließlich auf a^7 anlangend und B a* viertaktig in der Tonart D-dur bleibend, B b—B a* wiederholt; die Wiederholung von A a—A b—A a getreu (auch mit den Wiederholungen) aber verziert; angehängt eine kurze Coda, die mit Motiven von A beginnt, B leicht andeutet und frei schließt. Weitere Beispiele sind übrigens überall in der Litteratur zu finden.

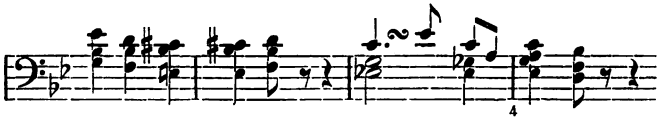
Ebenfalls als hierher gehörig anzusehen sind jene den aus zwei Parallelsätzen bestehenden Erscheinungen der ersten Form entsprechenden, aus zwei kontrastierenden Themen bestehenden Stücke, welche nicht durch Rückkehr zu A den Rundlauf abschließen, sondern entweder A und B einfach neben einander stellen oder jedes für sich oder aber — das gewöhnliche und am meisten logisch entwickelte — beide als Ganzes wiederholen. Beispiele vokaler Musik, wie z. B. die Arie „Welche Labung für die Sinne" in Haydns „Schöpfung" wollen wir bei Seite lassen: die Verbindung der beiden im Tempo durchaus kontrastierenden Teile (ohne Zurückgreifen nach B auf A) ist da durch den Text gerechtfertigt, d. h. sie gehört in das Kapitel der Berechtigung zum Abgehen von den rein formalen Prinzipien. Vom Standpunkte der Formenlehre aus ist eine solche Arie nicht eine Form, sondern zwei lose aneinandergehängte. Wohl aber müssen wir einen Blick auf den Typus werfen, welcher den Anforderungen des Formprinzips soweit gerecht wird, als dies unter den genannten Voraussetzungen möglich ist, nämlich denjenigen, welcher zwei kontrastierende Themen in höherer Einheit zusammenschließt und diese repetiert, womöglich unter Versetzung des zweiten Themas in die Haupttonart; solche Sätze unterscheiden sich von der vierten Form nur durch das Fehlen der Durchführung. Ein schönes Beispiel ist das Adagio von Beethovens Op. 31. II (D-moll-Sonate); der Aufbau des Satzes ist folgender:

A a.



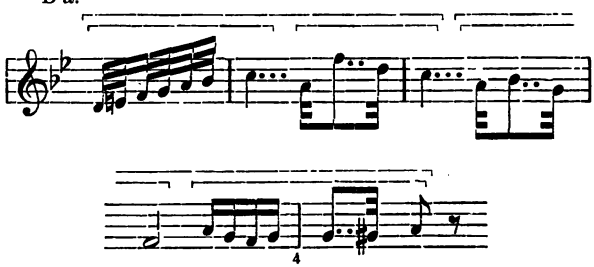
Zwei achttaktige Sätze, deren zweiter durch Überspringung des siebenten verkürzt ist, auf den solchergestalt näher herangedrängten 8. Takt einen Trugschluß macht ($d^9 > — {}^0d$) und in einem angehängten Zweitakter wirklich schließt.

A b ist motivisch von A a verschieden, beginnt aber in der Haupttonart

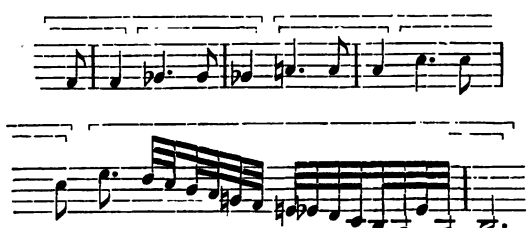


und wendet sich in dem ebenfalls durch Überspringen des 7. Taktes verkürzten Nachsatze zur Dominanttonart (Ganzschluß in F-dur); der Schluß erhält zunächst eine zweitaktige Bestätigung, wird aber durch die folgenden Takte (1 + 1 + 2) unter Festhaltung des Schlußmotivs in einen Halbschluß verwandelt (auf c^+).

Das zweite Thema
B a.

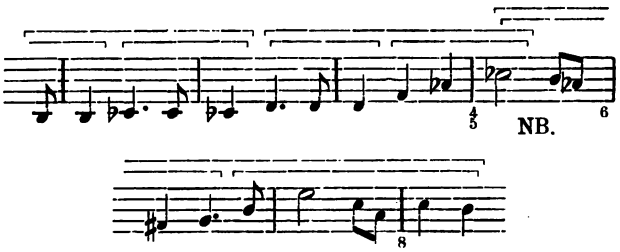


ist ein geschlossener Satz in F-dur; nur eine Rückleitung zum ersten Thema (mixolydisch, f^7) ist der folgende Viertakter:



(Generalauftakt.) A a.

Es folgt nun die genaue Wiederholung von A a mit reicher Verzierung. A b wird gleichfalls genau wiederholt aber transponiert, zuerst zur Unterdominante wendend und dadurch für den Abschluß die Haupttonart gewinnend (Elision des 7. Taktes und Schlüsse und Halbschlüsse wie im 1. Teil). Auch das zweite Thema wird getreu wiederholt aber in der Haupttonart B-dur; sein zweiter Teil (B b) setzt ebenfalls mixolydisch (b^7) an, wird aber sehr erweitert und schließt zur Haupttonart zurück:



also mit Verschränkung des 4./5. Taktes; nach einer zweitaktigen Schlußbestätigung folgt eine Coda aus motivischem Material des ersten Themas, sodaß der zweite Teil (die Wiederholung der Themen) die Form A B A wenigstens andeutet.

Über die Tonartenordnung der weiteren Ausgestaltungen der zweiten Form ist nur soviel zu bemerken, daß die Absicht, ein selbständiges Thema in einer andern Tonart zu bringen, die möglichste Vermeidung dieser Tonart im ersten Thema erwünscht macht. Die hauptsächlich für Themen desselben Satzes in Betracht kommenden Tonarten sind:

1. Die Tonart der Oberdominante:
   a) von Dur aus die der Duroberdominante: C-Dur—G-dur;
   b) von Moll aus die der Duroberdominante (selten): A-moll — E-dur, oder die der Molloberdominante: A-moll—E-moll.
2. Die Tonart der Unterdominante:
   a) von Dur aus die Tonart der Mollunterdominante (selten): C-dur—F-moll oder die der Durunterdominante: C-dur —F-dur;
   b) von Moll aus die Tonart der Mollunterdominante: A-moll —D-moll.
3. Die Paralleltonart: C-dur—A-moll (selten); A-moll—C-dur (sehr häufig).
4. Die Quintwechseltonart: C-dur—C-moll; A-moll—A-dur.
5. Die Leittonwechseltonart: C-dur—E-moll; A-moll—F-dur.

6. Die Oberterztonart: C-dur—E-dur; A-moll—Cis-moll (sehr selten).
7. Die Unterterztonart: C-dur—As-dur (häufig); A-moll—F-moll (sehr selten).
8. Die Oberkleinterztonart: C-dur—Es-dur; A-moll—C-moll (sehr selten).
9. Die Unterkleinterztonart: C-dur—A-dur (sehr selten); A-moll—Fis-moll.

In Dur wird die Oberdominanttonart fast immer als nächstliegende positive Entwickelung im ersten Thema bereits in Anspruch genommen; soll nichts desto weniger das zweite Thema in der Oberdominanttonart stehen, so wird man innerhalb des ersten Themas statt wirklicher Schlüsse in der Oberdominanttonart vorziehen, Halbschlüsse auf der Oberdominante zu machen. Jedenfalls aber wird man dann die Aufstellung vollständiger Kadenzen innerhalb der Oberdominanttonart meiden und zur kräftigen Einführung der Oberdominanttonart als Tonart des zweiten Themas gern über dieselbe hinaus modulieren, d. h. einen Schluß zur zweiten Oberdominante machen, um von ihr aus mittels Rückgangs die Oberdominanttonart zu erreichen. Für Sätze mit vollausgebildeter erster Form für das erste Thema (Aa, Ab, Aa*) und ohne Überleitung kontrastierend ansetzendem zweiten Thema (Trio) ist nicht die Oberdominanttonart, sondern eine der andern nächstverwandten Tonarten das gewöhnliche, besonders die Tonart der Unterdominante; in solchen Fällen steht natürlich einer reichlichen Ausbeutung der Oberdominanttonart im Hauptthema nichts im Wege.

In Moll ist die Paralleltonart für das zweite Thema durchaus das gewöhnliche; aber auch die positive Entwickelung im ersten Thema selbst wendet sich sehr gern zur Parallele. Man wird besser, wenn das zweite Thema in der Parallele stehen soll, dieselbe im ersten Thema thunlichst vermeiden. Vgl. übrigens des Verfassers „Systematische Modulationslehre“ (Hamburg 1887). Entschieden zu warnen ist vor einem vagen Modulieren wohl gar innerhalb der Themen. Alle bisher betrachteten Formen beschränken sich auf die Ausprägung von zwei oder drei Tonarten; denn man darf die durchgangsweise Berührung einer Tonart nur ja nicht mit einer wirklichen Aufstellung derselben verwechseln. So ist es z. B. etwas ganz gewöhnliches, daß auf dem Wege zur Oberdominante die Paralleltonart leicht berührt wird (weil z. B. von C-dur aus G-dur am bequemsten durch Umdeutung der Tonika zur Unterdominante erreicht wird, d. h. durch Verwandlung von c^+ in c^0, das natürlich vorübergehend in der Gestalt von ^0e auftreten kann, auch begleitet von seinen Dominanten; desgleichen ist die vorübergehende Berührung der Tonart der zweiten Oberdominante nur so zu verstehen, daß sie am sichersten zur Dominanttonart führt). Bunt wechselnde Tonartfolgen gehören nur in Durchführungsteile; das klare Hervortreten einer neuen Tonart (ohne mixolydische Färbung) wird man sich immer möglichst für eine neue Themagruppe aufsparen.

13. Welche Gestalten nimmt in der praktischen Komposition die dritte Form an?

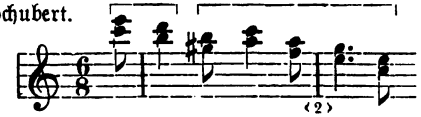
Diese ist die an Themen reichste aller Formen; denn wenn sowohl A als B zu voller Selbständigkeit entwickelte Zwischenglieder erhalten, so ist die Zahl der Themen vier, ungerechnet etwaige weiter ausgeführte Schlußanhänge. Damit ist aber nicht gesagt, daß diese Form die höchst entwickelte sei: die Häufung verschiedener Themagruppen wird auch bei rationellster Ordnung nach dem Prinzip der rundläufigen Entwickelung (A B A in allen Potenzen) doch als Ballast empfunden werden. Sonst wäre ja auch eine Grenze gar nicht abzusehen; man könnte ja mit der Abgliederung selbständiger Zwischenglieder in infinitum fortfahren. Selten wird man daher den Typus

Aa Ab Aa Ba Bb Ba Aa Ab Aa

voll entwickelt finden, vielmehr wird in der Regel das eine oder das andere Glied verkümmern oder ganz fehlen. Je weiter die Dimensionen der Sätze wachsen, desto mehr wird sich das Bedürfnis bemerklich machen, anstatt immer neue Motive vielmehr immer neue Verwendungen und Kombinationen derselben Motive zu bringen, d. h. die zuerst aufgestellten Themen in mannigfacher Weise umzugestalten, und statt neuer Themen vielmehr eine Durchführung zu bringen. Schon im Rahmen der zweiten Form begegneten wir leichten Ansätzen zu Durchführungen, nämlich in den Überleitungspartien oder Rückgängen, die nicht selten Elemente der Hauptthemen in andrer Tonart oder mit verändertem Sinne (z. B. mixolydisch) und mannigfach fortgesponnen einführten. Noch mehr als die zweite neigt die dritte Form zur Aufnahme von kleinen Durchführungsteilen, wenn sich dieselben auch noch nicht so prinzipiell rein, wie wir dies bei der vierten Form finden werden, gegen die Thementeile abheben und vor allem noch nicht zu einer kompakten Masse als besonderer Teil zusammentreten. Am reinsten erscheint die dritte Form in neueren Tänzen (die älteren beschränken sich fast ausnahmslos auf die reichere Ausführung der ersten oder zweiten Form, d. h. haben entweder überhaupt nur ein Thema oder schieben in die Mitte ein kontrastierendes Trio ein), in Märschen und Scherzi; doch ist sie weit seltener als die zweite. Man sehe z. B. Schuberts Märsche durch und man wird finden, daß dieselben meist nur zwei wirklich kontrastierende Ideen haben, nämlich eine im Hauptteil und eine im Trio; der Hauptteil wahrt meist wenn nicht die Tonart so doch jedenfalls den Rhythmus, und wenn ein Gedanke auftritt, der sich anläßt, als wolle er ein zweites Thema werden, so sehen wir uns doch darum gezwungen ihm diesen Charakter abzusprechen, weil er keine Tonart entschieden ausprägt sondern entweder rein dominantisch zur Haupttonart zurückdrängt, oder durch mehrere Tonarten fortschreitet, um wieder den Hauptgedanken einzuleiten. Drei wirkliche Themen hat aber z. B. Nr. II der Charakteristischen Märsche Op. 121:

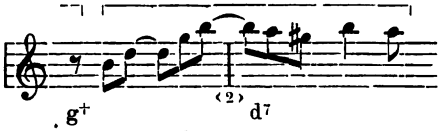
Erstes Thema:

F. Schubert.



(zwei achttaktige Sätze mit Halbschluß auf g^+.)

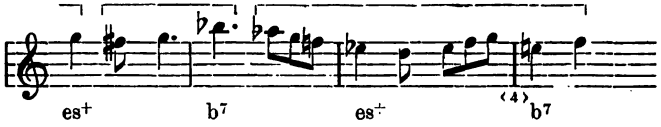
Zweites Thema: (Dominante)



(drei viertaktige Halbsätze in G-dur, der zweite mit Halbschluß, der dritte mit Ganzschluß; Schlußbestätigungen).

Diese beiden Themen werden zusammen wiederholt und dann schiebt sich eine Art Durchführung ein, die zunächst ein neues Motiv bringt, das scheinbar ein drittes Thema in Es-dur vorstellen will, sich aber schnell zur Dominante zurückwendet und freien Verarbeitungen des Hauptthemas Platz macht, d. h. da diesem wieder das zweite Thema in der Haupttonart folgt, als eine Zwischengruppe ohne eigentliche thematische Bedeutung betrachtet werden muß:

Zwischenglied:



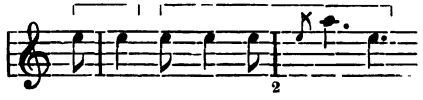
Der Hauptteil des Marsches mit der Ordnung der Themen:

A (erstes Thema) B (zweites Thema) C (Zwischenglied)

A (frei verwendet) B (in der Haupttonart)

erscheint daher als eine Ausprägung der ersten Form im höheren Sinne, wenn man A + B als Einheit setzt und auf das entwickelte Zwischenglied hinblickt. Nun folgt das Trio:

Drittes Thema: (Parallele)



Das Trio hat einen tonartlich kontraſtierenden, aber dieſelben Motive verwertenden achttaktigen Zwiſchenſatz in B-dur (!), das unvermittelt neben dem A-moll anſetzt, ſich aber in einem weiteren Halbſätzchen als Akkord der napolitaniſchen Sexte erklärt ($^0a^2>$). Nach dem Trio wird der Marſch ganz getreu wiederholt und erhält eine die Schlußbekräftigung des erſten Teils weiter ausführende Coda.

Chopins Walzer haben oft noch mehr als drei oder vier Themen, z. B. hat Op. 18 (Es-dur) die durch die tonartliche Einheit kenntlichen drei Hauptteile: Es-dur — Des-dur (!) — Es-dur, eine Tonartenordnung, die ſchwerlich empfohlen werden kann und die Chopin nur dadurch möglich macht, daß er das Mittelthema des erſten Teils in As-dur bringt und dasſelbe nach dem Hauptthema wiederholt, ſodaß der erſte Teil in der Unterdominanttonart ſchließt. Der zweite Teil hat aber zunächſt ein Zwiſchenthema in As-dur und nach wiederholtem Hauptthema ein zweites Zwiſchenthema in B moll, worauf das Hauptthema (des zweiten Teils) nochmals erſcheint; vorm Rückgang zur Haupttonart ſchiebt ſich gar noch ein weiterer ſelbſtändiger Satz in Ges-dur (3. Unterdominante!) ein, und erſt an dieſen ſchließen wenige Takte Rückleitung an. Der Wiederholung des 1. Teils folgt dann noch eine hauptſächlich aus motiviſchem Material des 1. Teils gebildete Coda. Alſo im ganzen:

A B A B
Es-dur — As-dur — Es-dur — As-dur
1. Teil.

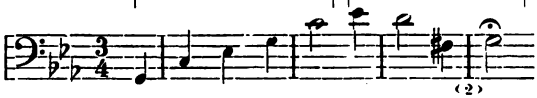
C D C E C F
Des-dur — As-dur — Des-dur — B-moll — Des-dur — Ges-dur
2. Teil.

A B A AB (Coda)
Es-dur — As-dur — Es-dur — Es-dur
1. Teil.

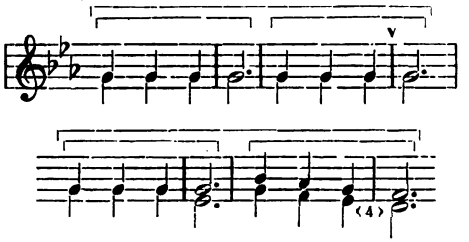
Schwerlich darf man eine ſolche Anordnung als muſtergiltig bezeichnen; ſie iſt in ihrer gefliſſentlichen Vermeidung der Oberdominant-Seite der Haupttonart vielleicht einzig daſtehend. Andre Walzer Chopins ſind freilich viel normaler gebaut.

Das Scherzo der Eroica hat drei wohl unterſcheidbare Themen:

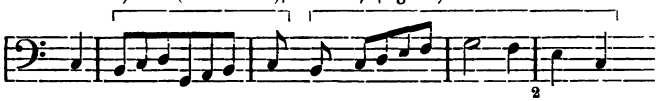
1. Thema.



2. Thema (Haupttonart).



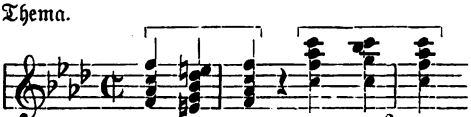
3. Thema (Quintwechseltonart, fugiert).



Obgleich das erste Thema zu Anfang nur zwei kurze Anläufe nimmt (zwei viertaktige Halbsätze, beide mit Halbschluß, der zweite mit einer Einschaltung nach dem zweiten Takt), so läßt doch die fernere Verwertung keinen Zweifel über seine Bedeutung, da beide Themen des Hauptteils einander ablösen, wobei aber der erste immer mehr an Breite gewinnt. Das zweite Thema lenkt gleich nach der Quintwechseltonart der Parallele (Es-moll), das erste führt über B-moll und F-moll nach C-moll zurück, aus welchen das zweite wieder nach F-moll und zu einer letztmaligen breiten Festsetzung der Haupttonart mit dem ersten und zweiten Thema leitet. Der zweite Teil verarbeitet ausschließlich das oben notierte 3. Motiv und der dritte beschränkt sich auf eine fast skizzenhafte Wiederholung des Inhalts des ersten in zartester Instrumentierung, gleichsam mit verschwimmenden Umrissen, enthält sich dabei weiterer Abschweifungen als der Berührung der Unterdominanttonart und mündet schließlich in die Überleitung zum Finale (g^7, mixolydisch); solche Überleitungen aus einem mittlern Satze eines cyklischen Werkes in den Schlußsatz sind natürlich auch nur eine riesige Erweiterung der erstern Form.

Sehr klar prägt der Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 2. I die dritte Form aus:

1. Thema.



zunächst ein dreigliedriger Satz ($\overline{4 + \underline{4} + 4}$) mit Schluß zur zweiten Oberdominante (G-dur), sodann ein zweiter mit Dehnung

Das Trio hat einen tonartlich kontraſtierenden, aber dieſelben Motive verwertenden achttaktigen Zwiſchenſatz in B-dur (!), das unvermittelt neben dem A-moll anſetzt, ſich aber in einem weiteren Halbſätzchen als Akkord der napolitaniſchen Sexte erklärt ($^0a^{2>}$). Nach dem Trio wird der Marſch ganz getreu wiederholt und erhält eine die Schlußbekräftigung des erſten Teils weiter ausführende Coda.

Chopins Walzer haben oft noch mehr als drei oder vier Themen, z. B. hat Op. 18 (Es-dur) die durch die tonartliche Einheit kenntlichen drei Hauptteile: Es-dur — Des-dur (!) — Es-dur, eine Tonartenordnung, die ſchwerlich empfohlen werden kann und die Chopin nur dadurch möglich macht, daß er das Mittelthema des erſten Teils in As-dur bringt und dasſelbe nach dem Hauptthema wiederholt, ſodaß der erſte Teil in der Unterdominanttonart ſchließt. Der zweite Teil hat aber zunächſt ein Zwiſchenthema in As-dur und nach wiederholtem Hauptthema ein zweites Zwiſchenthema in B moll, worauf das Hauptthema (des zweiten Teils) nochmals erſcheint; vorm Rückgang zur Haupttonart ſchiebt ſich gar noch ein weiterer ſelbſtändiger Satz in Ges-dur (3. Unterdominante!) ein, und erſt an dieſen ſchließen wenige Takte Rückleitung an. Der Wiederholung des 1. Teils folgt dann noch eine hauptſächlich aus motiviſchem Material des 1. Teils gebildete Coda. Alſo im ganzen:

A	B	A	B
Es-dur	As-dur	Es-dur	As-dur

1. Teil.

C	D	C	E	C	F
Des-dur	As-dur	Des-dur	B-moll	Des-dur	Ges-dur

2. Teil.

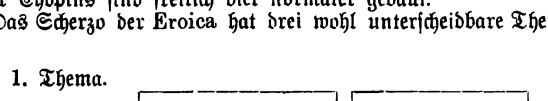
A	B	A	AB (Coda)
Es-dur	As-dur	Es-dur	Es-dur

1. Teil.

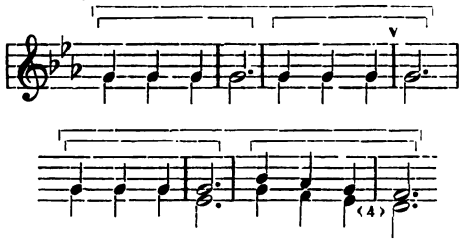
Schwerlich darf man eine ſolche Anordnung als muſtergiltig bezeichnen; ſie iſt in ihrer gefliſſentlichen Vermeidung der Oberdominant-Seite der Haupttonart vielleicht einzig daſtehend. Andre Walzer Chopins ſind freilich viel normaler gebaut.

Das Scherzo der Eroica hat drei wohl unterſcheidbare Themen:

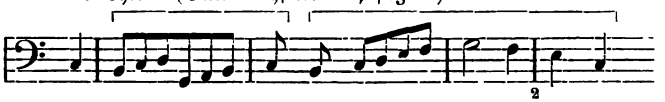
1. Thema.



2. Thema (Haupttonart).



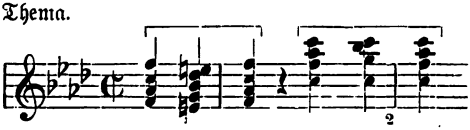
3. Thema (Quintwechseltonart, fugiert).



Obgleich das erste Thema zu Anfang nur zwei kurze Anläufe nimmt (zwei viertaktige Halbsätze, beide mit Halbschluß, der zweite mit einer Einschaltung nach dem zweiten Takt), so läßt doch die fernere Verwertung keinen Zweifel über seine Bedeutung, da beide Themen des Hauptteils einander ablösen, wobei aber der erste immer mehr an Breite gewinnt. Das zweite Thema lenkt gleich nach der Quintwechseltonart der Parallele (Es-moll), das erste führt über B-moll und F-moll nach C-moll zurück, aus welchen das zweite wieder nach F-moll und zu einer letztmaligen breiten Festsetzung der Haupttonart mit dem ersten und zweiten Thema leitet. Der zweite Teil verarbeitet ausschließlich das oben notierte 3. Motiv und der dritte beschränkt sich auf eine fast skizzenhafte Wiederholung des Inhalts des ersten in zartester Instrumentierung, gleichsam mit verschwimmenden Umrissen, enthält sich dabei weiterer Abschweifungen als der Berührung der Unterdominanttonart und mündet schließlich in die Überleitung zum Finale (g^7, mixolydisch); solche Überleitungen aus einem mittlern Satze eines cyklischen Werkes in den Schlußsatz sind natürlich auch nur eine riesige Erweiterung der erstern Form.

Sehr klar prägt der Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 2. I die dritte Form aus:

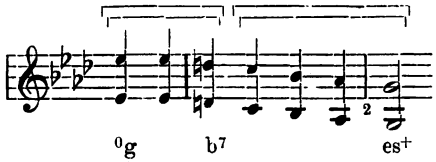
1. Thema.



zunächst ein dreigliedriger Satz ($\overline{4 + 4} + 4$) mit Schluß zur zweiten Oberdominante (G-dur), sodann ein zweiter mit Dehnung

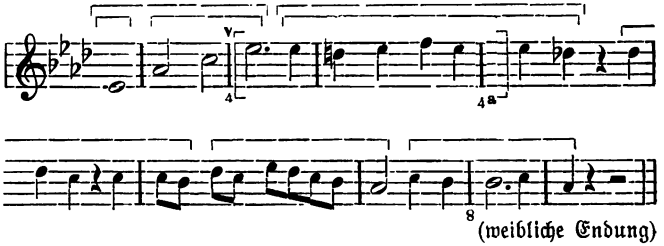
des 7. Taktes auf zwei Takte (Takttriole) zur Molloberdominante (C-moll) schließend. Ein dritter Satz, der bereits ganz in dieser Tonart steht, setzt dieselbe zunächst noch im Charakter und der Bewegungsart der ersten Themas fest, indem er die Dominante ($g_4^{6>}$) festhält (as g fis g ist eine Figuration von g) und erst im achten Takte zur Tonika ^{0}g schließt (der zweite Halbsatz nochmals repetiert). Das eigentliche zweite Thema ist erst:

2. Thema: (Molloberdominante.)



eine reguläre achttaktige Periode mit Ganzschluß auf ^{0}g, die getreu wiederholt wird, worauf Schlußbestätigungen mit dem Hauptmotiv des ersten Themas den ersten Teil schließen (derselbe wird repetiert). Scharf kontrastierend setzt nun ohne Überleitung der Mittelteil in As-dur (Paralleltonart) an:

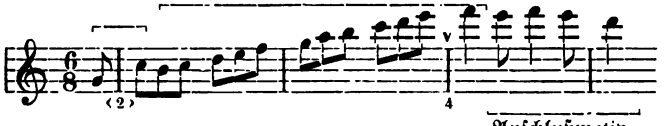
3. Thema: (Parallele.)



getreu wiederholt, sodann ein Zwischenglied von vier Takten (verziert wiederholt) und eine Wiederkehr des Hauptsatzes des dritten Thema mit Auslassung des oben geklammerten Stücks, d. h. genau symmetrisch, nochmals das Zwischenglied (4 + 4) und abermals der Hauptsatz ohne Einschiebsel. Dem ersten Thema entnommene Motive leiten nun in drei achttaktigen Sätzen mit einigen Einschiebseln zur Haupttonart und zur Wiederholung des ersten Teils zurück, die normal verläuft und in sofern sich an die vollkommenste Form (die vierte) annähert, als sie das zweite Thema (wie auch schon die Überleitung zu demselben) in der Haupttonart bringt. Nur wenige Takte Coda mit Motiven des 1. Themas schließen ab.

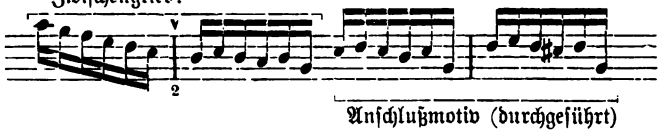
Fast genau so ist der letzte Satz von Op. 2. II angelegt. Wir notieren die Anfänge:

1. Thema, Hauptsatz:



achttaktig, geschlossen (c+).

Zwischenglied:

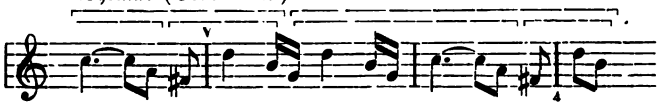


achttaktig mit zwei eintaktigen Schlußbestätigungen und Generalauftakt zur Wiederkehr des Hauptsatzes. Dieser wird zur Modulation in die zweite Dominante benutzt, wobei das Anschlußmotiv des vierten Takts seinen Charakter ändert und an der positiven Entwickelung Teil nimmt; Schema:

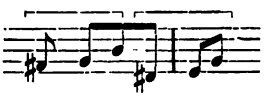
$$\overline{1 + 2} + \underline{2 + 2} + 2 + 4$$

(2.) 4. 4a 4b 8

2. Thema: (Dominante.)



mit dem 8. Takte die Unterdominante erreichend, daher um zwei Takte verlängert. Der Satz wird wiederholt, färbt sich auf den 4. Takt um nach g-moll und wird durch sequenzartige Fortsetzung des schon zuerst im Schlußglied gebrachten Motives



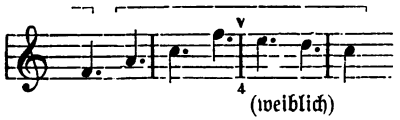
auf 16 Takte erweitert; Schema:

(Nachsatz.)

$$\overline{2 + 2} + \overline{2 + \underline{2} \quad \underline{2} + \underline{2} + \underline{2} + 2}$$

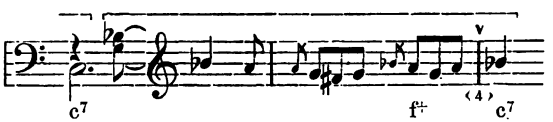
Der Halbschluß auf der Dominante (g^7) wird sodann zweimal viertaktig bestätigt und ein dreimal ansetzender (zweimal nicht ans Ziel kommender) Generalauftakt führt endlich in den Hauptgedanken (I. Thema) zurück. Statt der vollständigen Wiederholung des ersten Themas folgt aber nach Abschluß des Hauptsatzes desselben eine kurze Durchführung seiner Hauptmotive (modulierend nach D-moll, E-moll, A-moll) die in A-moll schließt, von dem ein (zweitaktiger) Generalauftakt ins dritte Thema führt.

3. Thema: (Unterdominante).



(weiblich)

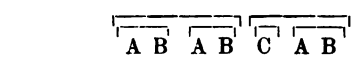
achttaktig, getreu wiederholt, worauf ein mixolydischer Zwischengedanke einsetzt:



(achttaktig) der nach nochmaliger Wiederholung des Hauptsatzes des 3. Themas wiederholt wird, um abermals dem Hauptgedanken Platz zu machen, der nun länger modulierend durchgeführt wird (F-dur, F-moll, As-dur, C-moll) und die Wiederkehr des mixolydischen Zwischengliedes in der Haupttonart (C-dur, also g^7) ermöglicht, worauf sich das erste Thema wieder herausarbeitet. Die Wiederkehr des ersten Teils verläuft normal, das zweite Thema erscheint in der Haupttonart und eine das Hauptthema durchführende Coda schließt den Satz ab.

Häufig sind auch bei der dritten Form Auslassungen der Wiederkehr des Hauptthemas nach dem zweiten Thema, sodaß das dritte Thema (Trio) direkt auf das zweite folgt; die Andeutung des ersten Themas, welche wir in den beiden angeführten Beispielen zwischen dem zweiten und dritten Thema fanden, kann also auch gänzlich fehlen — ob dadurch die Form logischer wird, ist ja eine andre Frage. Das Verlangen nach Wiederkehr des ersten Themas wird eben soviel länger wach gehalten. Übrigens wird in vielen solchen Fällen der ganze erste Teil wiederholt, d. h. das erste Thema erscheint thatsächlich nach dem zweiten wieder und nur die nochmalige Wiederholung des zweiten könnte als überflüssig empfunden werden. Gedenken

wir der kleinsten Formansätze, der Gruppen- und Halbsatztypen, so begreifen wir aber auch, daß eine Themenordnung



dem Halbsatztypus AB2 entspricht, d. h. innerer Logik nicht entbehrt.

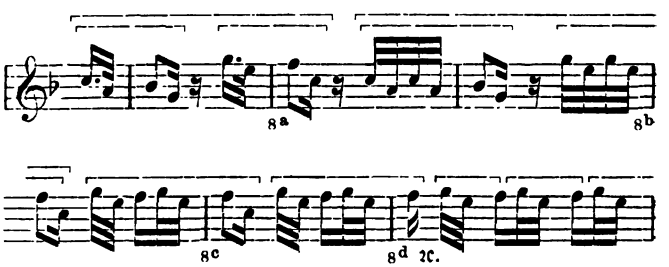
Sehr vollständig ist die dritte Form in Mozarts Rondo der D-dur-Sonate Op. 50, bei welchem das zweite Thema sehr ausgeführt ist (außer der Überleitung vier vollständige geschlossene achttaktige Sätze in A-dur und außerdem noch einige Schlußbestätigungen) und das dritte sogar zwei Tonarten stark ausprägt (H-moll und G-dur, in jeder ein besonderes Thema); auch hier erscheint im dritten Teil das zweite Thema in der Haupttonart und nach ihm noch einmal das erste. Die Themenordnung ist also

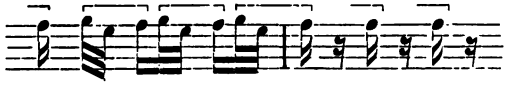
Aa Ab Aa Ba Bb Aa Ab Aa

d. h. man könnte höchstens die Wiederkehr von Ba nach Bb vermissen, Mozart genügt aber wenigstens dem Tonartschema durch Rückkehr zur Tonart von Ba am Ende von Bb.

Das C-dur-Rondo von Beethoven (Op. 51. I) ist normal nach der dritten Form angelegt, deutet sogar Ba nach Bb wieder an, läßt aber in der Wiederholung des ersten Teils nach dem zweiten das zweite Thema weg, indem statt dessen eine Coda mit motivischem Material des 1. Themas erscheint.

Einige interessante Abweichungen zeigt auch die 3. Form in Beethovens F-dur-Andante (favori), sofern dessen erster Teil besonders reich ausgestaltet ist. Einem regulär gebildeten Hauptsatz von acht Takten mit Ganzschluß in der Haupttonart (F-dur) folgen eine Reihe Schlußbestätigungen von immer kleineren Dimensionen („System Verkleinerung" nennt Hans von Bülow diese bei Beethoven so beliebte Art der verkürzten Schlußanhänge):



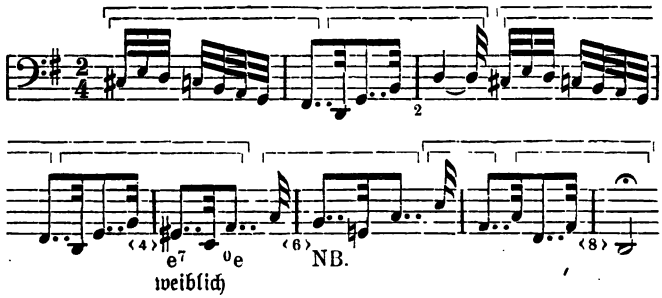


Hieran setzt sich zunächst kontrastierend in der Tonart (Des-dur, Gegenterztonart), Farbe (pp) und Bewegungsart (getragen) ein Zwischenglied von vier Takten, das sich ganz anläßt, als wollte es ein zweites Thema werden, aber durch zwei weitere Takte das Des-dur als Akkord der napolitanischen Sexte enthüllt und für einen Halbschluß auf der Dominante (c^+) benutzt, worauf sich der Hauptsatz des 1. Themas wiederholt. Diesmal folgt statt den Schlußbestätigungen ein neuer achttaktiger Satz, der sich zufolge der fortgesetzten weiblichen Endungen nur wie eine verzierte Variante des Hauptsatzes ausnimmt, aber auf den 8. Takt einen Halbschluß auf der zweiten Oberdominante macht; da sich hieran wiederum ein neuer Satz mit denselben Motiven angliedert, der durchweg in C-dur steht, so müssen wir denselben trotz der motivischen Verwandtschaft mit dem Hauptsatz für den Kern eines eigentlichen zweiten Themas halten. Die erste Gruppe des Nachsatzes — die staccato-Terzentonleiter, — dehnt den leichten Takt [Takttriole] und wird (ohne die Dehnung, als regulärer Zweitakter) wiederholt; oder was dasselbe ist: da der 7.—8. nochmals zur Unterdominante führt, so wird der 8. Takt zum 6. zurückgedeutet. Zwei Takte mixolydisch stehen als Übergangsglied zwischen dem Schluß des zweiten Themas und der vollständigen (verzierten) Wiederholung des ersten Themas mitsamt dem Des-dur-Zwischenglied. Das dritte Thema (Trio) setzt nun unvermittelt an, steht in B-dur und gliedert sich in einen (wiederholten) achttaktigen Hauptsatz und ein viertaktiges mixolydisches Zwischenglied (f^7) mit folgender Wiederholung des Nachsatzes des ersten Satzes (auch dieser zweite achttaktige Satz wird in seiner Gesamtheit wiederholt). Da der Hauptsatz des 3. Themas in beiden Halbsätzen mit demselben Motiv ansetzt, so ist der Bau des ganzen dritten Themas, die Halb-

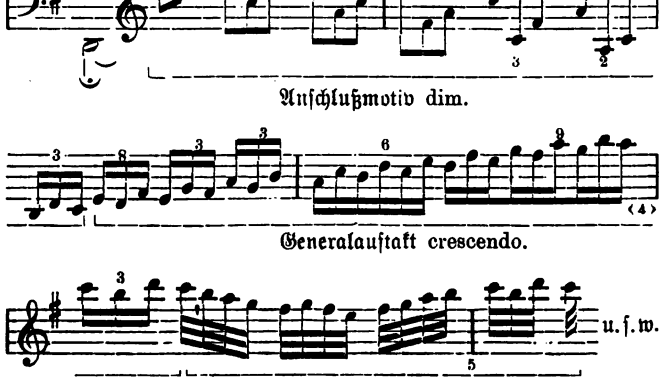
sätze als Einheiten gesetzt: a a b a (Halbsatztypus AB2). Der dritte Teil ist Reproduktion des ersten Themas; das zweite fällt aus oder ist doch nur schwer nachweislich; da das zweite Thema dem ersten ähnlich ist und nur tonartlich kontrastiert, so wäre es möglich, daß Beethoven durch die staccato-Oktaven-Episode eine Umbildung desselben vorstellen wollte; darnach folgt in der That wie im ersten Teil nochmals der Hauptsatz des ersten Thema und weiter eine Coda mit Motiven des ersten Themas.

Sehr schön prägt das G-dur-Rondo Op. 51. II. die dritte Form aus. 1. Thema: 3 achttaktige Sätze, der erste zur Dominante modulierend, der zweite mixolydisch ansetzend aber in der Haupttonart schließend, der dritte den ersten wiederholend aber ohne Verlassen der Haupttonart. Übergangsglied: ein den 5. (leichten) Takt überspringender Satz, der mit der Parallele (E-moll) ansetzt und zur

zweiten Dominante (A-dur) schließt mit zwei zweitaktigen Schlußbestätigungen. 2. Thema: zwei achttaktige Sätze in D-dur, deren zweiter getreu wiederholt wird. Rückgang: ein achttaktiger den fünften Takt überspringender Satz (mixolydisch, d^7):



Die über dem lang ausgehaltenen Schlußwerte (D) sich abspinnende Kadenz ist ohne Zweifel von Beethoven so gemeint, daß zunächst (sozusagen als Anschlußmotiv diminuendo) die Figuration des d^7 sich vom c^3 hinabstürzt zum c^1, um sich von diesem (als Generalauftakt, crescendo) wieder in gebrochenen Terzen hinauf zu schwingen zum c^5, dessen Wiedererreichung auf dem vierten Takt erfolgt (in Beethovens Notierung bereits im dritten), das noch dreimal im neuen Anlauf genommen wird, während der Auftakt des vierten resp. 8. Taktes zur Wiederkehr des ersten Themas führt, also etwa:



Das erste Thema wird getreu wiederholt und derselbe Zwischensatz, welcher ins zweite Thema leitete, macht diesmal (ebenfalls mit Überspringung des 5. Taktes) einen Schluß zur Dominante der Parallele (h^+), dem auch die beiden zweitaktigen Bestätigungen nicht vorenthalten werden. Das dritte Thema aber setzt nun statt in der Parallele in deren Quintwechseltonart (E-dur, schlichte Kleinterztonart) ein, kontrastiert aber nicht nur durch die seltene Tonart, sondern auch zugleich durch andere Taktart und anderes Tempo (Allegretto $^6/_8$). Wir müssen in solcher Verschärfung des Kontrastes einen bedeutsamen Schritt vorwärts zur Bildung cyklischer Formen sehen, d. h. zur Gliederung des Werkes in selbständige Stücke (Sätze). Das dritte Thema selbst besteht aus zwei achttaktigen Sätzen, deren erster einen Halbschluß auf der Dominante der Parallele (gis^+) macht; der zweite setzt in der Parallele (^0gis) an und führt zur Haupttonart E-dur zurück. Diese zwei Sätze werden verziert getreu wiederholt. Nun erfolgt aber ein dritter Ansatz desselben Gedankens in E-moll (Parallele der Haupttonart des ganzen Stückes) gleichsam zur nachträglichen Erklärung des E-dur, überspringt den fünften Takt, erreicht mit dem achten die Dominante der Haupttonart (d^7) und führt nun mit einer achttaktigen Figuration des Akkordes (2 + 2 + 1 + 1 + $^1/_2$ + $^1/_2$ + $^1/_2$ + $^1/_2$ + 2 [die letzten 2 Generalauftakt]), die zunächst als wiederholte Bekräftigung des Halbschlusses angesehen werden muß, zur Wiederholung des ersten Teils zurück. Diese verläuft regulär und vollständig, bringt das zweite Thema in der Haupttonart und erhält eine Coda, die aus dem Übergangsglied zum 2. (und 3.) Thema entwickelt ist.

Ähnlich ist z. B. auch der erste Satz von Beethovens Op. 27. I zu beurteilen, dessen 3 Themen nicht zu verkennen sind und keines Aufweises bedürfen; auch hier gliedert sich das dritte Thema in der schlichten Kleinterztonart (C-dur gegen Es-dur) mit anderem Tempo (Allegro gegen Andante) und anderer Taktart ($^6/_8$ gegen 𝔠) schärfer ab. Überleitungen zum zweiten (in der Haupttonart stehenden) und dritten Thema fehlen; dagegen hat das dritte Thema einen lang ausgeführten Rückgang (mit b^7 endend). Das zweite Thema wird nicht wiederholt, die Coda ist nur kurz.

Weiterer Beispiele wird es nicht bedürfen. Schon nach unseren bisherigen Aufweisen ist es leicht, beliebige Sätze unsrer Meister als zur ersten, zweiten, dritten oder vierten Form gehörig zu klassifizieren und ihren Aufbau im Einzelnen zu verstehen. Es bleibt uns nur noch übrig, eingehender über das Wesen der Durchführung zu sprechen und damit nicht nur das Verständnis der vollkommensten aller Formen, der vierten, sondern zugleich das des Aufbaues der Fuge, überhaupt der fugierten Schreibweise zu erschließen.

14. Besteht zwischen „Durchführung" und dem bisher von uns betrachteten symmetrischen Aufbau der Themen ein prinzipieller Unterschied?

Die Frage ist nicht ohne Umschweife zu beantworten. Die Gesichtspunkte, von denen die Beurteilung, die Auffassung, das Verständ-

nis einer Durchführung auszugehen hat, sind durchaus dieselben, welche gegenüber einem eigentlichen Thema maßgebend sind; bei Anwendung derselben erweist sich aber für sogenannte Durchführungen eine Anzahl beträchtlicher Abweichungen von dem für den Themenaufbau als regulär Erkannten und Aufgestellten. Diese Abweichungen sind:

1. An Stelle der Fortbildung eines Melodiegliedes in derselben Stimme, also an Stelle weiter ausgeführter Melodieentwickelung tritt gern die Nachahmung des Melodiegliedes durch andere Stimmen.
2. Die Einheit der Tonart für längere Formbruchstücke wird zu Gunsten fortschreitender Modulation aufgegeben.
3. Das Zustandekommen regulär aufgebauter Sätze wird durch häufigere Störungen der Symmetrie, durch Verschränkung von Anfang und Ende, durch Doppelbeziehung einzelner Formglieder, Einschaltungen, Elisionen, wiederholt nicht zum Abschluß kommende Ansätze u. s. w. vereitelt.

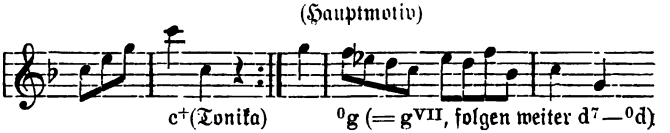
Ein Blick in die Litteratur erweist, daß nicht immer alle drei Abweichungen vom schlichten Bilden zusammenkommen, d. h. nicht selten findet man innerhalb einer Durchführung langausgesponnene Melodien oder eine längere Zeit festgehaltene Tonart und auch festgefügte symmetrische Gliederungen; allein man wird gleich bemerken, daß sich dabei die Faktoren nicht in derselben Weise verbinden, wie beim Themenaufbau. Denn

1. Die innerhalb einer Durchführung auftretenden längeren Melodien wahren in der Regel nicht eine Tonart, sondern modulieren, oder aber sie stellen sich dar als *Vortrag eines bereits dagewesenen* (des ersten oder auch des zweiten) *Themas in einer fremden Tonart*, die als solche gegenüber der Haupttonart als Abweichung, eben als „Durchführung" dieses Themas erscheint.
2. Die längere Zeit gewahrte Tonart bringt *Bruchteile der uns aus der sogenannten Exposition* (der Themenaufstellung im ersten Teile) *bekannten Themen in gänzlich veränderter Kombination*, würfelt gleichsam die Themen durch einander, sucht Gegensätzliches zu verbinden (denn die zwei Hauptthemen eines Musikstücks *sollen* etwas Gegensätzliches sein).
3. Die regulär aufgebauten Sätze entbehren entweder der tonalen oder der motivischen Einheit, d. h. modulieren oder verbinden Teile verschiedener Themen.

Ein Hauptgesichtspunkt für Durchführungsteile von Sätzen, in welchen die Durchführung als Gegensatz eines Thementeils auftritt, ist die Vermeidung der Haupttonart resp. für das zweite Thema auch die Vermeidung seiner Tonart. Dagegen ist nicht ausgeschlossen, daß in der Durchführung das erste Thema ganz oder teilweise in der Tonart des zweiten auftritt. Wie wir bereits bei Betrachtung der dritten Form bemerkten, erscheint das zweite Thema bei seiner Wiederholung vorm Schluß gern in der Tonart des Hauptthemas, sodaß der durch die Verschiedenheit der Tonart verstärkte Kontrast der Themen im letzten Teile gemildert erscheint; so kann es umgekehrt als eine Verschärfung des Konfliktes zwischen den beiden Themen erscheinen, wenn das erste Thema vorübergehend die Tonart des zweiten annimmt. Je mehr aber die beiden Themen gegenüber der Durchführung als zur höheren Einheit des thematischen Teils, der Exposition zusammengehörig gefaßt werden, desto mehr wird das

logische Bedürfnis hervortreten, die Tonarten beider Themen — in Dur gewöhnlich außer der Haupttonart die der Dominante, in Moll außer der Haupttonart die der Parallele — zu meiden und höchstens, wenns gar nicht anders geht, nur flüchtig im Durchgang zu berühren. Denn die Durchführung soll das Verlangen nach der Rückkehr der Haupttonart wecken, resp. da der Thementeil gewöhnlich in der Tonart des 2. Themas schließt, steigern, nicht aber selbst sie bringen. Natürlich würde es ganz verkehrt sein, in der Durchführung planlos durch allerlei möglichst fremde Tonarten zu schweifen: das wäre nur geeignet, die Erinnerung an die Haupttonart ganz zu verwischen. Die Erinnerung an die Haupttonart ist vielmehr die selbstverständliche Vorbedingung der Erwartung ihrer Wiederkehr, d. h. die Modulation des Durchführungsteils wird vorzugsweise Tonarten berühren, welche sich im Verwandtschaftskreise der Haupttonart halten (vgl. die ausführlicheren Anweisungen in des Verfassers Modulationslehre, VII. Kapitel, S. 156 ff.).

Da vor Abschluß des ersten Teils zuletzt (abgesehen von etwaigen zu vollständigen Sätzen ausgewachsenen Schlußanhängen) das zweite Thema das Interesse beschäftigt hat, so ist das gewöhnliche (wenigstens in den Fällen, wo der Thementeil einen markierten Abschluß hat), daß die Durchführung mit Motiven des ersten Themas anhebt. Das kann dann ohne weiteres in der Tonart des zweiten Themas geschehen und geschieht in der That oft. Natürlich sorgt dann aber der Komponist bald für Modulation nach anderen, der Haupttonart nahe stehenden Tonarten. Mozart beginnt gewöhnlich die Durchführung mit dem Hauptmotiv in der Molltonart desselben Grundtones, mit dessen Durtonart der erste Teil schloß, und zwar leitet er damit dann sofort eine Modulation ein, da die Erniedrigung der Terz einer Durtonika dieselbe zur Unterdominante macht (Modulationslehre S. 95); hat er in einem Dursatze das zweite Thema in der Dominante gebracht, so gelangt er damit in die Tonart der Unterdominante oder ihrer Parallele z. B. in der großen F-dur-Klaviersonate:



Von Moll aus wendet er dasselbe Mittel nicht an, da es ihn zu weit wegführen müßte (z. B. Tonart A-moll, 2. Thema in C-dur; Durchführung beginnend mit C-moll als Unterdominante würde nach G-moll resp. B-dur führen); er beginnt daher entweder die Durchführung mit dem 1. Thema in der Paralleltonart (in welcher das 2. Thema geschlossen) oder aber in der Quintwechseltonart der

Haupttonart (ersteres in der A-moll-Sonate, letzteres in der C-moll-Sonate). Auch bei Beethoven sind besonders in den früheren Werken solche schematische Anfänge der Durchführung noch ziemlich häufig (G-dur—D-dur, D-moll z. B. im G-dur-Quartett Op. 18. II, auch in der Sonate Op. 49. II; F-moll—As-dur, As-dur in der Sonate Op. 2. I. D-dur—A-dur—D-moll in D-dur-Quartett Op. 18. III, auch in der D-dur-Symphonie). Später findet er freilich neue Wege in Hülle und Fülle. Übrigens beginnt bereits Mozart die Durchführung der G-moll-Symphonie, deren zweites Thema in B-dur steht, im Fis-moll (Hauptthema), Clementi die der H-moll-Sonate (II. Thema D-dur und Fis-moll) in G-moll, Haydn die seiner Es-dur-Sonate (Ed. Peters Nr. 3) in C-dur (2. Thema B-dur).

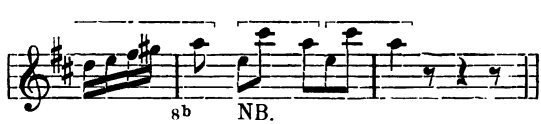
Der Anfang der Durchführung mit Motiven des ersten Themas ist aber keine Notwendigkeit; ganz etwas gewöhnliches ist, daß der Komponist mit den Motiven der Schlußbestätigungen des ersten Teils die Durchführung beginnt (vgl. Beethoven Op. II. 2, Op. 10. III, Quartett Op. 18. I, Violinsonate Op. 12. III und Op. 30. III B-dur-Trio Op. 97 u. m.). Auch ein Ansetzen des zweiten Themas in fremder Tonart kann die Durchführung wirkungsvoll beginnen, z. B. setzt Beethoven, Violinsonate D-dur (II. Thema A-dur) zu Beginn der Durchführung mit dem zweiten Thema in F-dur an.

Läßt sich sonach eine bestimmte Norm für den Anfang der Durchführung nicht aufstellen, so kann davon noch weniger für den Verlauf die Rede sein. Man kann nicht vom Komponisten fordern, daß er alle Motive des Thementeils gleichmäßig in der Durchführung bedenke; gewöhnlich wird das schärfer gezeichnete, rhythmisch charakteristischere erste Thema, das eine größere Zahl unterscheidender Motive enthält, in der Durchführung die Hauptrolle spielen, doch ist auch das umgekehrte Verhältnis keineswegs ausgeschlossen. In Fällen, wo die Themen selbst sehr einfach aus wenigen Motiven aufgebaut sind (etwa nach dem Halbsatztypus AB1), kann es notwendig werden die Durchführung hauptsächlich mit Motiven der Übergangsglieder und Schlußanhänge zu bestreiten.

Mehr als leere Doktrinen werden uns einige greifbare Beispiele über Wesen und Wege der Durchführung aufklären.

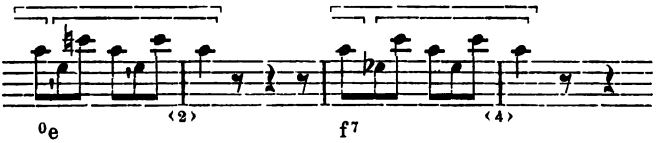
Wir wählen als erstes die hübsche Durchführung von Mozarts Klavier-Sonate D-dur $^6/_8$ Takt.

Die Exposition schließt ab mit zwei zweitaktigen Schlußbekräftigungen, denen schließlich zwei einfache halbtaktige angehängt sind:

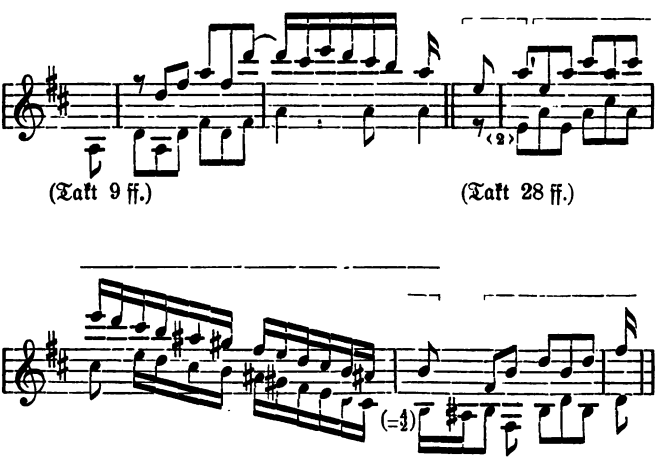


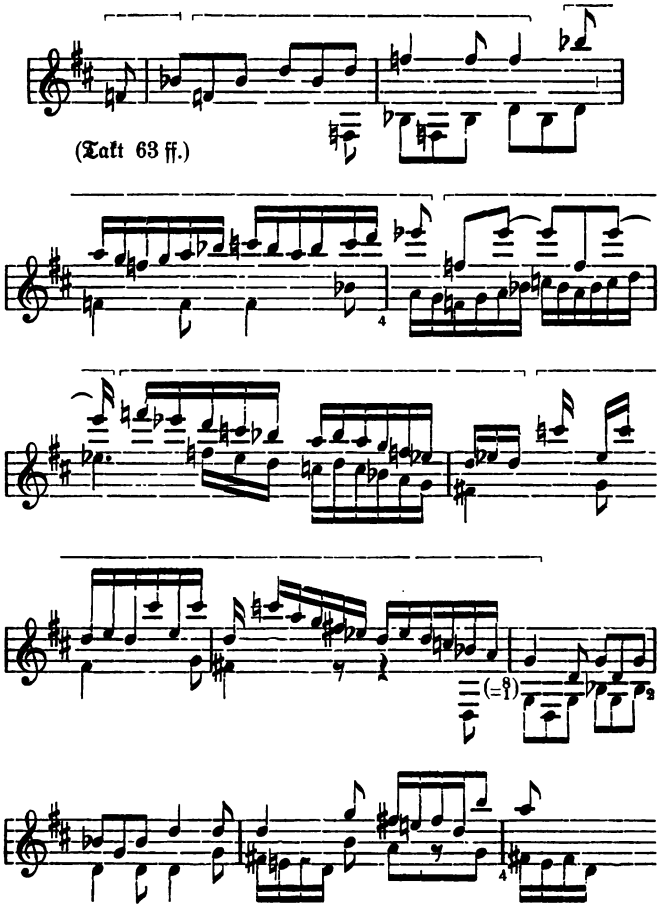
diese Endung greift die Durchführung zunächst auf und zwar mitsamt dem vorausgehenden Taktschwerpunkt, den sie bestätigt, ver-

wandelt zunächst A-dur in A-moll und weiter dieses in f^7, so daß mit dem vierten Takt der Weg nach B-dur offen ist:



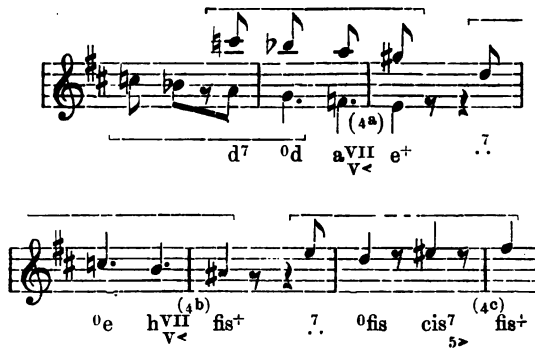
Da nun der aus der Exposition bekannte Hauptgedanke des ersten Themas ansetzt, so baut das auffassende Ohr nicht weiter auf, sondern nimmt die vier Takte als Zwischenglied; dadurch gewinnen wir zunächst einen achttaktigen Satz, dessen erste Hälfte in B-dur steht (b^+ f^7) während die zweite (der Nachsatz) nach G-moll schließt (d^7—^0d). Dabei imitiert die Unterstimme die Oberstimme in der Oktave; man beachte, daß dabei aber die Oberstimme die Führung behält, d. h. daß durch die Imitation die Symmetrie nicht gestört wird (etwa indem die imitierende Stimme als neuer Anfang sich geltend machte, wie wir dies später öfter bemerken werden). Diese Imitation gehört übrigens nicht speziell der Durchführung an, sondern tritt ähnlich (aber kürzer) bereits in der verzierten Wiederholung des Hauptsatzes des ersten Thema auf:



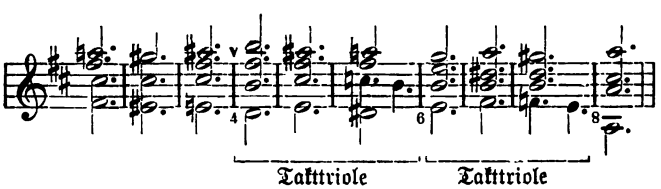


d. h. f^7 wird im fünften Takt zu g^{VII} umgedeutet (bis zu diesem Moment, wo die Harmonie das Interesse in Anspruch nimmt, reicht die kanonische Führung); der achte Takt wird durch Einsatz des Hauptgedankens in der Unterstimme zum ersten umgedeutet, d. h. es beginnt wieder ein neuer Satz, zunächst ein Halbsatz mit Halbschluß auf der Oberdominante der erreichten G-moll-Tonart (d^7), ebenfalls kanonisch gebildet aus Material des Hauptgedankens. Das

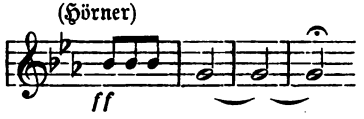
letzte Taktmotiv derselben in der führenden Unterstimme wird nun mehrmals gedehnt nachgebildet in zweitaktigen Gliedern, deren zwei ebenfalls Halbschlüsse bilden, aber jedes in einer andern Tonart (A-moll, H-moll) und deren drittes endlich zum Abschluß auf Fis-dur (Dominante der Parallele) führt:



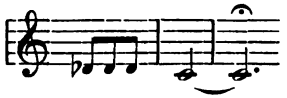
Mit dem Zustandekommen des Ganzschlusses auf Fis-dur tritt wohl auch das Bewußtsein der Abgeschlossenheit der Periode ein, soweit bei solchem Tonartengeschiebe von Abgeschlossenheit die Rede sein kann (eigentlich wirken in der Durchführung alle Schlüsse mehr oder weniger wie Halbschlüsse, sogut der Abschluß in der Dominanttonart am Ende des ersten Teils in höherem Sinne Halbschluß ist). Der Fis-dur-Schluß erhält zunächst zwei eintaktige und dann noch zwei halbtaktige Bekräftigungen mit dem (beiläufig als dem ersten Thema verwandt anzusehenden) Schlußmotiv des ersten Teils. Der Rest der Durchführung hält dies Motiv fest und führt, nur harmonisch noch interessierend, allmählich zur Dominante zurück (a^7, mixolydisch Takt 93—99); die Harmoniefolge ist:



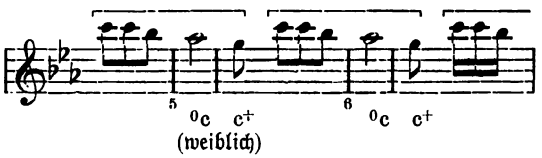
Die Durchführung der C-moll-Symphonie von Beethoven beginnt, nachdem der erste Teil in der Parallele (Es-dur) abgeschlossen mit dem Hauptmotiv in der Paralleltonart:

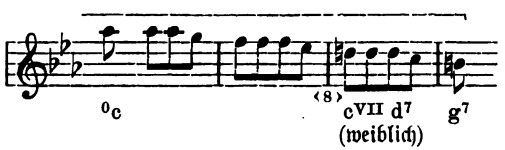


allein die sofort nach Erreichung des g einsetzenden und die Bewegung fortführenden Streichinstrumente deuten das b g aus es+ in c^7 um

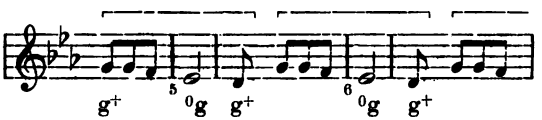


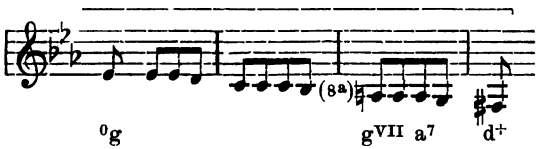
womit die Unterdominanttonart (F-moll) eingeleitet ist. Nun spinnt sich ein ziemlich großes Stück des ersten Themas zusammenhängend in F-moll statt C-moll ab, nämlich 6 Takte; nur die Wendung der beiden letzten Takte des Satzes zur Modulation anstatt zum schlichten Halbschluß bildet einen Unterschied gegen die Fassung der Exposition und drängt besonders dadurch weiter, daß die eigentliche Modulation erst ganz am Ende, sogar mittels weiblichen Endungen erfolgt:



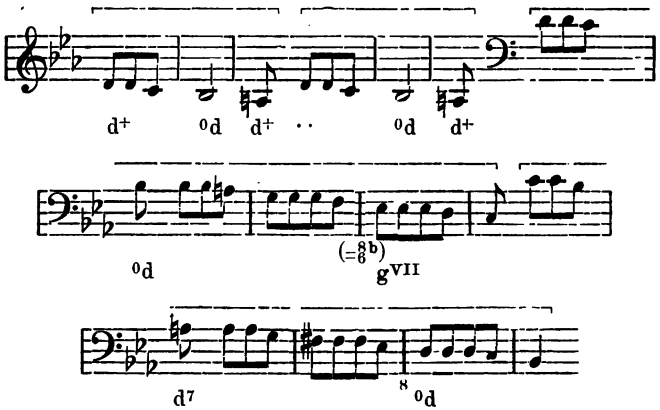


Dieser Nachsatz wird vollständig nachgebildet, indem er von der Haupttonart aus (doch ohne einen Schluß auf der Tonika, was wohl zu beachten ist) weiter nach der Molloberdominantseite fortschreitet:

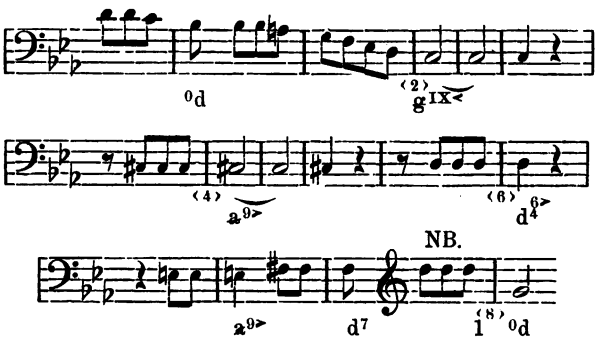




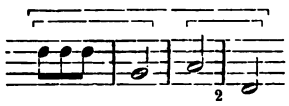
Bei G-moll macht die Modulation vorläufig Halt; die abermalige Nachbildung des letzten Halbsatzes deutet auch den Schlußtakt nicht um, sondern tritt in die Unterdominante und macht dadurch den 8. (4.) Takt zum 6. (2.):



Der Übergang zum zweiten Thema geschieht ganz ähnlich wie im ersten Teil in einem vollständigen achttaktigen Satz:

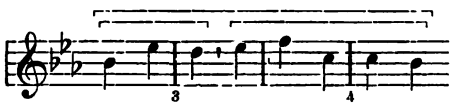


Bis hierher haben wir weder ein Durcheinanderwürfeln von Bruchstücken der beiden Themen noch ein buntscheckiges Modulieren, vielmehr liegt das Durchführungsartige hauptsächlich darin, daß statt der Haupttonart die Unterdominant- und Molloberdominanttonart herrschten, sodaß das Hauptthema gleichsam verkleidet oder wandernd sich darstellte. Mehr zugespitzt zeigt sich der Charakter der Durchführung in dem Rest, welcher als nochmaliger Versuch, das zweite Thema einzuführen, angesehen werden muß, bei den es aber über den ersten Ansatz, nämlich das Motiv

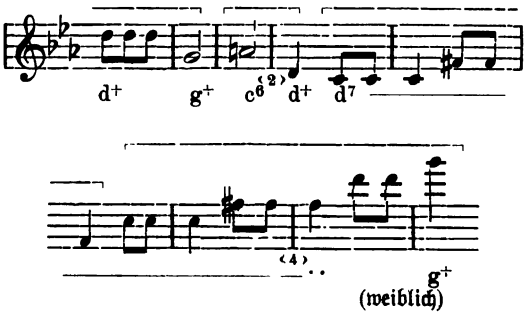


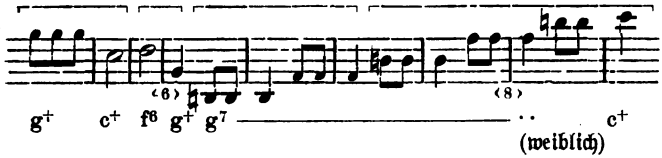
nicht hinauskommt.

Daß dabei (wie im ersten Teil) der achte Takt zum ersten umgedeutet wird, ist zwar nicht von besonderer Bedeutung, dient aber immerhin auch mit zur Vermeidung des Zustandekommens wirklicher Abschlüsse, welche für die Durchführung wie wir wissen, nicht anzustreben sind. Anstatt des charakteristischen schmeichelnden Motivs des zweiten Themas

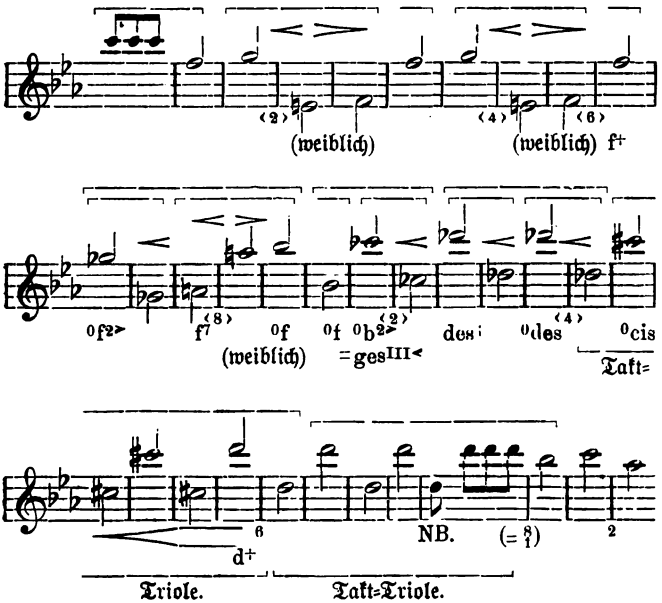


antwortet nun aber dem kräftigen Anruf eine Fortspinnung des durch Beschneidung des Auftaktes um ein Achtel in den letzten abgeschlossenen Sätzen aus dem Hauptmotiv entstandenen anapästischen Motivs :



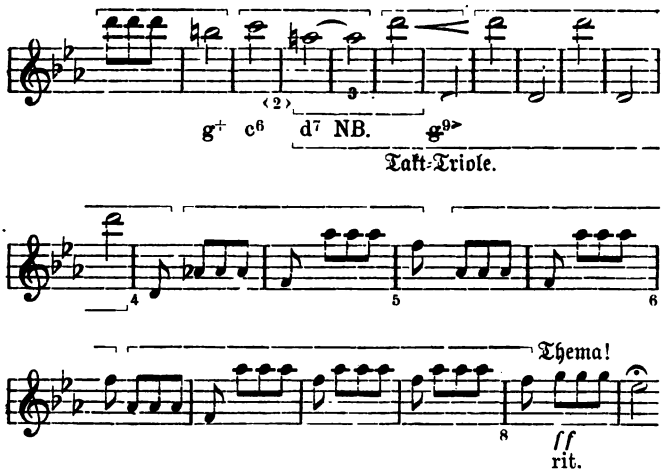


Da haben wir wieder einen vollständig abgeschlossenen Satz, aber einen der aus zwei, verschiedene Tonarten ausprägenden Halbsätzen besteht, also keinen Rundlauf (Periode), sondern ein einseitig entwickelndes Fortschreiten (von der Seitenwechseltonart g-dur zur Quintwechseltonart C-dur); auch die Folge geht in derselben Richtung weiter vor (zur Unterdominantsaite) und zwar unter noch engerer Beschränkung auf die Verwertung des das zweite Thema einleitenden Motivs, das schließlich zu einem Spiel kontrastierende Orchesterfarben von Ton zu Ton wird (ich gebe den geblasenen Tönen Striche nach oben, den gestrichenen solche nach unten):



d. h. der erste Satz überspringt den fünften Takt, der zweite weist im Nachsatz zwei Takttriolen auf, deren zweite bei NB. eine merk=

würdige Verkürzung (Ausfall einer Zählzeit) erleidet, dadurch, daß das Hauptmotiv mit seinen heftigen drei Achteln Auftakt hineingreift (statt ♩ | ♩ ♩ | ♩ |). Noch irregulärer ist der Fortgang, der Rhythmus gerät gleichsam ganz in die Brüche, um durch den gleich folgenden Wiederanfang des ersten Thema desto lebensfrischer wieder zu erstehen:



d. h. vom zweiten zum dritten Takt haben wir eine Triole von Zählzeiten (♩ ♩ ♩), vom zweiten zum vierten eine Takttriole (Triole von Motiven); der Nachsatz kommt zwar (immer noch innerhalb der Harmonie g9-) regulär zu Ende, daran setzt sich aber, ähnlich wie zu Anfang dieses achttaktigen Satzes um eine Zählzeit verfrüht (verkürzt statt ♩ | ♩ ♩ | 𝅗𝅥 |) der Wiederbeginn des ersten Themas. Die berührten Tonarten sind: F-moll—C-moll (leicht durchgehend, ohne Schluß auf der Tonika) — G-moll (am breitesten ausgeführt) — G-dur—C-dur—F-moll—B-moll—Ges-moll (enharmonisch ≏ Fis-moll) —G-dur, d. h. alles ziemlich nahe verwandte; die fremdeste erscheint dicht vor dem Rückgang.

Daß Durchführungen nicht nur der vierten Form eigentümlich sind, sahen wir bereits; insbesondere sind auch die in der dritten Form nicht seltenen Erscheinungen des Hauptthemas gegen Mitte des Satzes in einer fremden Tonart zu den Durchführungen zu rechnen; vgl. z. B. Beethovens C-dur Rondo Op. 51 Nr. 1. wo im Mittel-

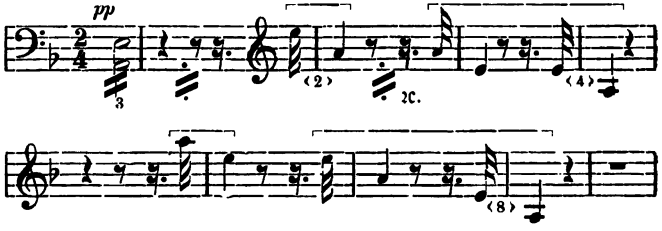
teil [nach dem dritten Thema] das erste Thema in As-dur erscheint, gegen Ende nach C-moll wendend, oder im G-dur-Rondo Op. 129, in welchem die Durchführung des ersten Themas eine hervorragende Rolle spielt (in Es-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, Ges-dur, B-dur) und die Zwischenthemen eigentlich nur episodisch wirken, so daß die Form der gleich zu erörternden fugierten nahe kommt.

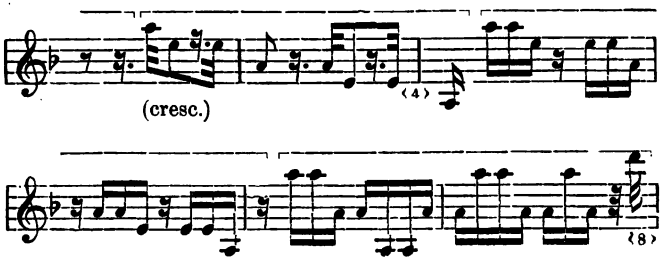
Zu den Durchführungen gehören auch viele, dem Hauptteile von Sätzen der vierten Form vorausgeschickte Einleitungen, sofern sie motivisches Material der Hauptthemen verarbeiten (in der Regel gedehnt, in anderem Tempo und Charakter, so daß gleichsam durch Belebung aus der Einleitung heraus das Hauptthema sich entwickelt), desgleichen die weiter ausgeführten Sätzen selten ganz fehlende Coda. Es ist bezüglich derselben kaum möglich, bestimmte Anhaltepunkte zu geben, da die Phantasie bezüglich ihrer völlig freies Spiel hat und haben muß; höchstens kann aus der Litteratur bestätigt werden, daß Einleitungen gewöhnlich in der Haupttonart oder in der Dominante, auch wohl in der Quintwechseltonart stehen, die Coda aber regulär die Haupttonart wahrt mit Tendenz zur Unterdominantseite (d. h. mit mixolydischer Färbung der Haupttonart).

Unmöglich kann der Katechismus der Kompositionslehre alle die Mittel und Wege der Durchführung der Themen erörtern: das ist selbst einer mehrbändigen ausführlichen Kompositionslehre unmöglich; als Ergänzung der von uns aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkte hat vielmehr selbstverständlich die formale Analyse klassischer Kompositionen zu dienen, für welche unser Katechismus hinreichende Anleitung giebt. Bevor wir durch kurze Erläuterung der Fugenform unsere Betrachtungen abschließen, wollen wir nur noch ein einziges Beispiel, dafür aber eines der allergroßartigsten einschalten, nämlich, einen Abriß des Aufbaues des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie.

Der Satz beginnt mit einer Einleitung, deren gesamter harmonischer Inhalt nur eine breite Darlegung des Dominantakkords ist (a 7, aber ohne Septime und ohne Terz — ein Bild des Urnebels vor Erschaffung der Welt — oder auch, minder Welt umspannend, ein Morgengrauen, durch das die ersten Lichtblitze verheißend zucken); der erste Takt ist schwer in allerhöchster Ordnung (achter oder gar sechzehnter):

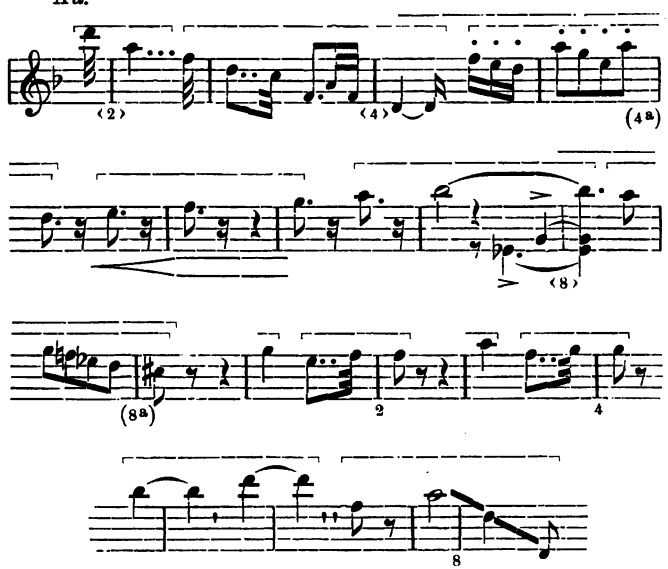
Einleitung.





Endlich mit Erreichung des Endes des zweiten achttaktigen Satzes tritt *ff* die Haupttonart und mit ihr der Hauptgedanke ein, dessen Hauptmotiv ( ) die Einleitung vorgebildet hat:

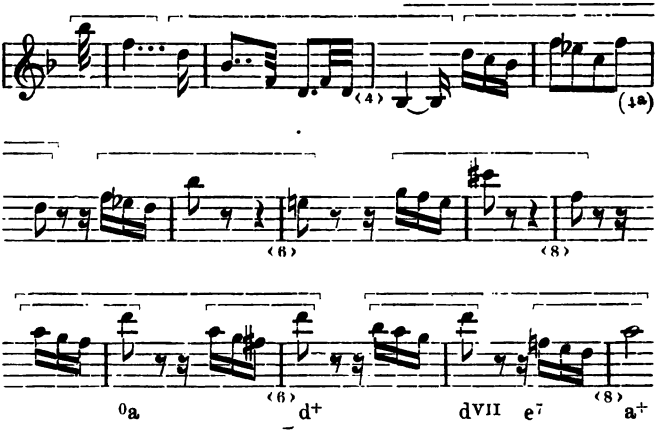
1. Thema.
A a.



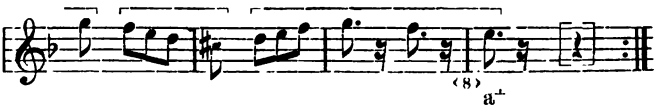
d. h. der vierte Takt erhält eine zweitaktige Bestätigung; der achte trifft auf die Unterdominante ($^0d^{2>}$, Akkord der neapolitanischen Sexte), und die zwei zugegebenen Takte machen einen Halbschluß (a^+),

worauf ein regulär zu Ende gehender zweiter Satz in der Tonika f abschließt (zu dem nur zu bemerken ist, daß der Quartsextakkord d nicht a in a^7 aufgelöst wird, sondern direkt in die Tonika hinübertritt). Daß unsere Gliederung der Einleitung richtig ist, beweist die nun folgende vollständig analoge Bildung mit der Harmonie der Tonika, welche zur Wiederholung des Hauptgedankens in der Parallele der Unterdominante (B-dur) führt; auch diesmal wird der Schluß des vierten Takts (b^+) bestätigt, der Nachsatz gelangt zum Schluß auf der Tonika im achten Takt, aber zufolge Sequenzbildung mit der Terz im Baß, was eine Wiederholung des Nachsatzes bedingt, die zum Abschluß auf der Dominante (a^+) führt.

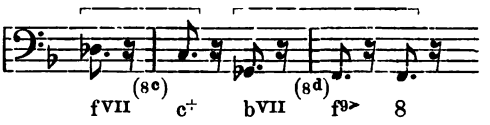
Ab.



Der Halbschluß erhält zunächst zwei viertaktige Bestätigungen (a^7 mixolydisch):

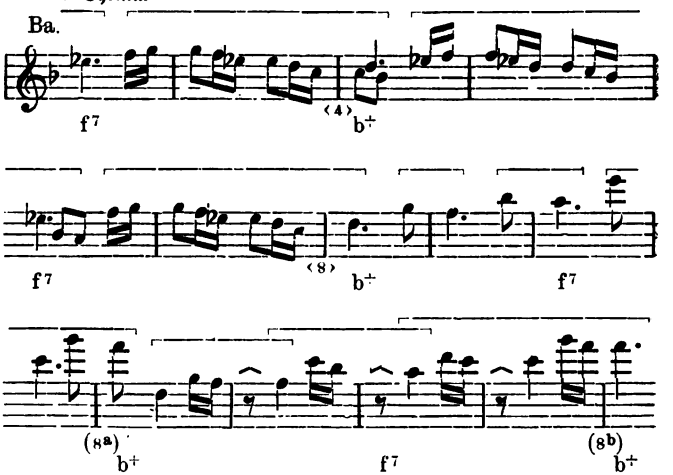


worauf das letzte Taktmotiv (der Halbschluß ^0a — a^+) nach latenter Verwandlung von dVII in fVII zweimal modulierend nachgeahmt wird:

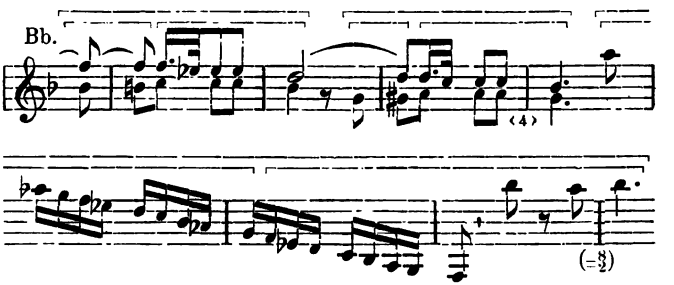


womit der Eintritt des B-dur als Tonart des zweiten Themas vorbereitet ist. Dasselbe setzt, den leichten Takt überspringend, direkt selbst mit der Dominante an:

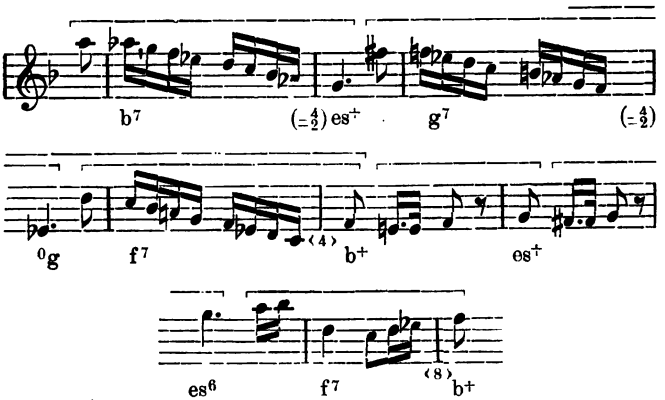
2. Thema.



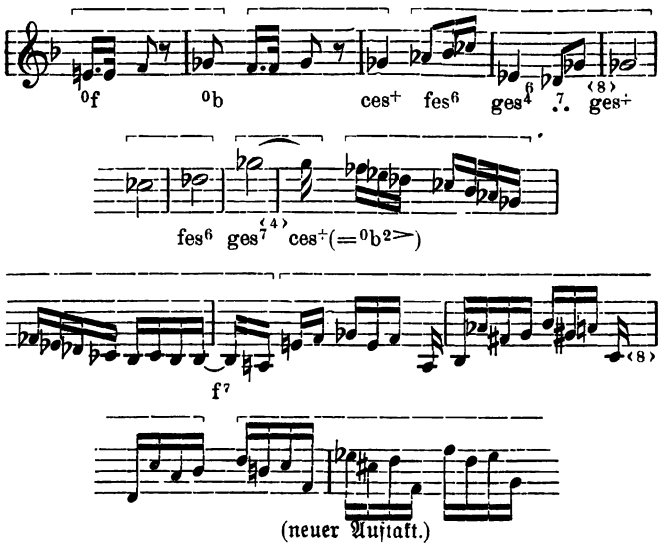
erhält also zwei viertaktige Bestätigungen und setzt sich dann weiter ausholend in einen zweiten Satz fort:



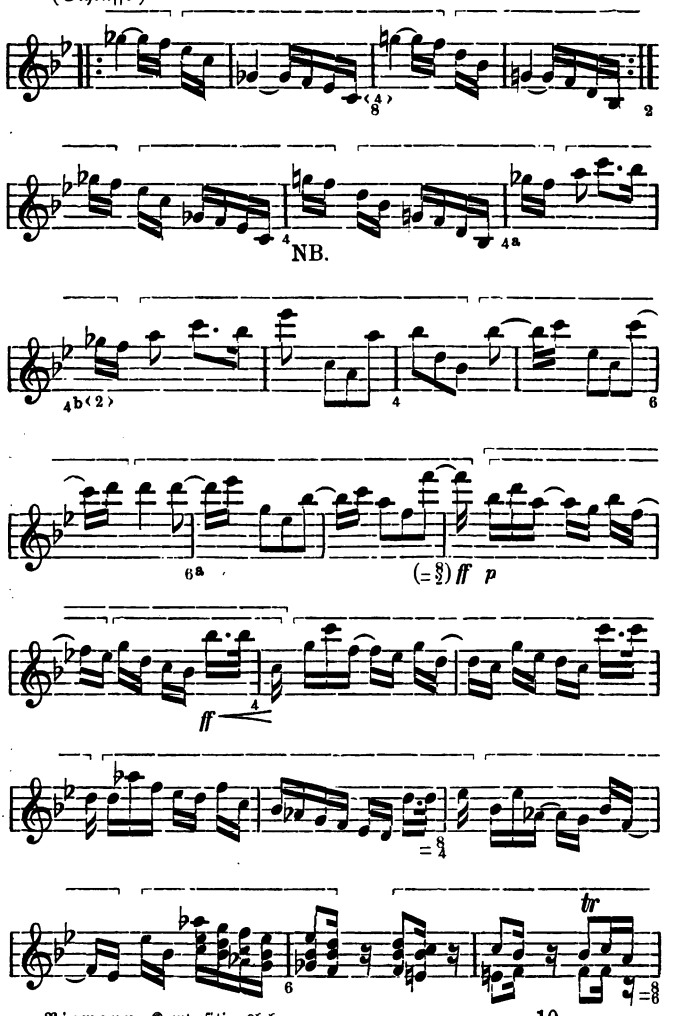
Der Nachſatz ſetzt nochmals an, wird aber, ſtatt direkt zu ſchließen, ſequenzartig fortgeſponnen, d. h. Ausgang eines neuen Satzes:

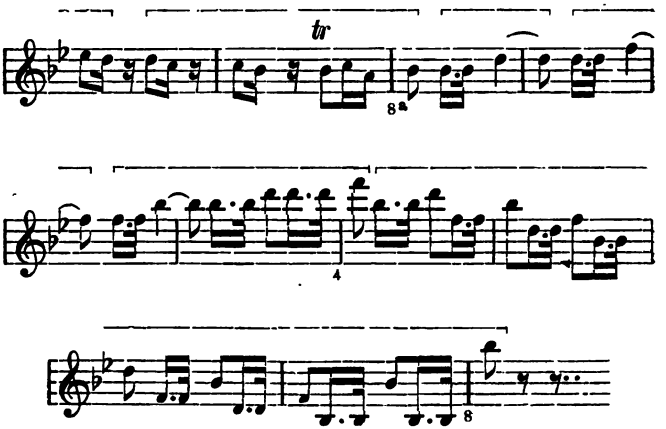


Takt 5—8 wird wiederholt, aber nach Ces-dur gewendet (als H-dur geſchrieben), das ſich in einem neuen Satze als Akkord der neapolitaniſchen Sexte (0b2>) d. h. als Unterdominante von B-dur enthüllt:



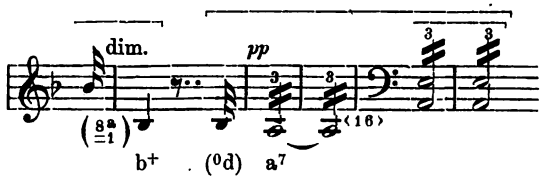
der Rest des Thementeils hält sich in B-dur und ist als sogenannter Schlußanhang anzusehen, nämlich (direkt ans vorige anschließend):



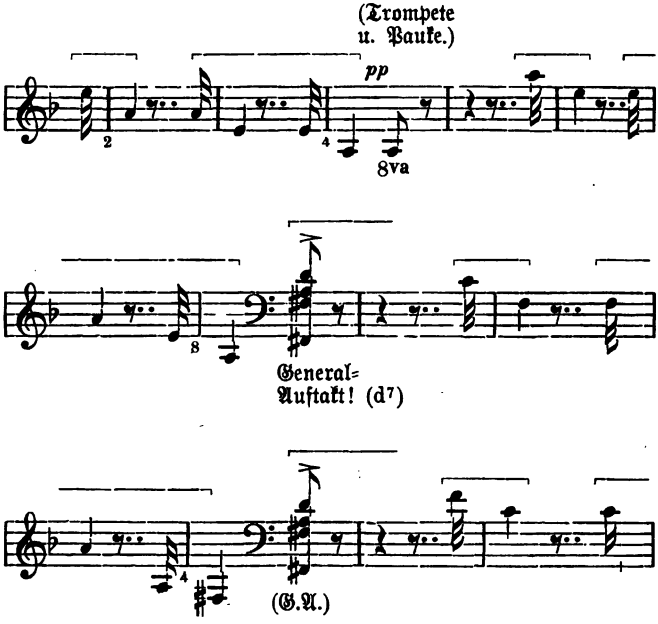


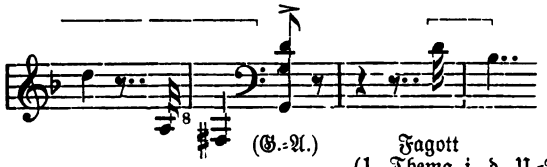
Die Exposition wird nicht wiederholt; ob sie nicht ursprünglich auf Repetition angelegt war, muß dahingestellt bleiben. Da vier Takte nach dem hier notierten Schlusse der Anfang auch genau in der Instrumentierung übereinstimmend wiederkehrt, so wird immerhin die Annahme statthaft sein, daß Beethoven auf die Reprise verzichtete, weil die Ausdehnung des Satzes ohnehin eine gewaltige ist. Daß sonst nichts gegen eine Wiederholung des Thementeils im Sonatensatz einzuwenden ist — manche sehr weise neuere Ästhetiker meinen, man dürfe nicht zweimal dasselbe sagen — wird aus unsrer Darlegung der Formprinzipien klar geworden sein; fühlt ein neuerer Komponist wirklich Scheu „zweimal dasselbe zu sagen", nun so instrumentiere resp. figuriere er die Themen bei der Repetition anders, versetze die Stimmen gegen einander u. s. w. — bisher hat darin noch niemand eine Tautologie erblickt. Man denke z. B. daran, wie in den Konzerten die Themen nicht einfach wiederholt sondern reicher ausgestaltet werden. Dem Hörer ist auf alle Fälle sehr damit gedient, wenn er die Themen zweimal hören darf, ehe die Durchführung beginnt. So lange wir überhaupt noch an der „architektonischen Form" festhalten und dieselbe nicht zu Gunsten einer undefinierbaren „psychologischen Form" (worüber später einige Worte) als altes Gerümpel bei Seite werfen, ist auch die Repetition der Themen vor der Durchführung kein Zopf sondern ein Reichtum der Form. Doch zurück zur Neunten!

Das Motiv bestätigt zunächst einmal den Schluß des Thementeils und führt dann zur Einleitung zurück:

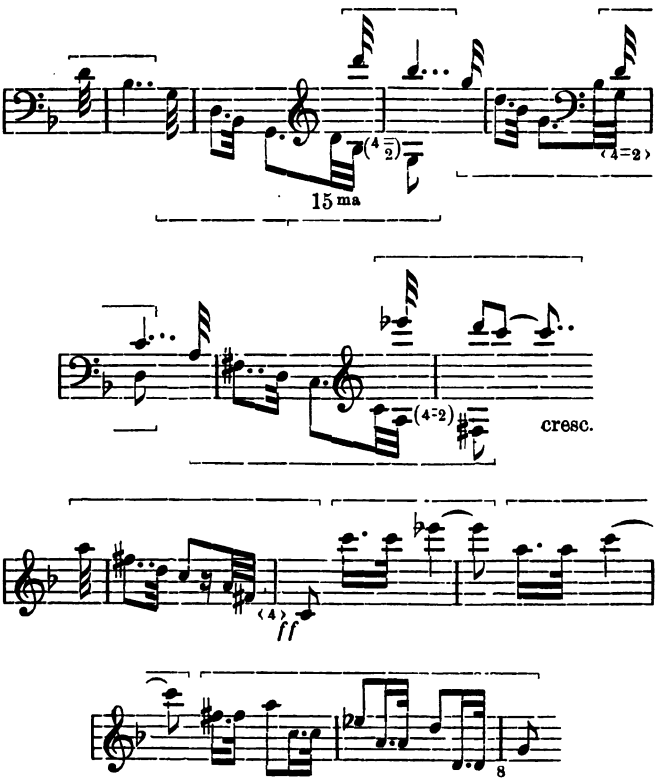


d. h. das erst nur vom 2. Horn und der 2. Violine gebrachte a ist als Generalauftakt zu verstehen und erst mit dem Einsetzen des Tremolo der leeren Quinte a e in den Celli und zweiten Violine (mit den beiden ersten Hörnern) sind wir wieder an den Anfang zurück versetzt, d. h. wir haben wieder den in höchster Ordnung schweren Wert. Natürlich bleiben, da es sich nicht wieder um Einleitung des Hauptthemas handeln kann, nicht wieder die 16 Takte a^7, sondern bereits nach acht Takten setzt Beethoven um in D-dur als Dominante der Unterdominante (G-moll), um in dieser den Hauptgedanken zu bringen:

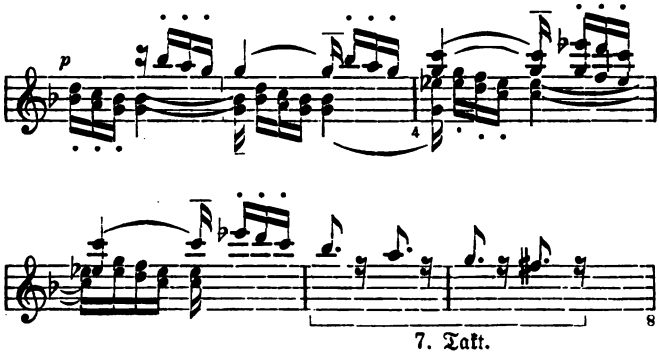




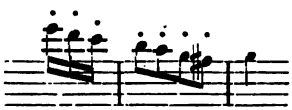
Der Hauptgedanke erscheint aber auch zwei Takte später in den hohen Holzbläsern, sodaß nun der Hörer dreimal gezwungen wird den vierten Takt zur zweiten zurückzudeuten, und erst mit dem 14. Takte die Wirkung des achten erreicht ist:



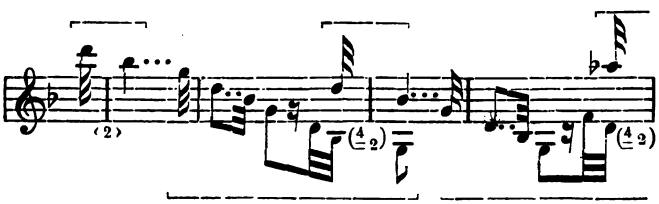
Zunächst wird dieser Schluß durch einen Viertakter (mit Dehnung des 7. Taktes) bestätigt, dessen Motive dem erstem Thema entlehnt sind (| aus der zweitaktigen Bestätigung des vierten Taktes, | aus der Bestätigung des Halbschlusses von Ab):

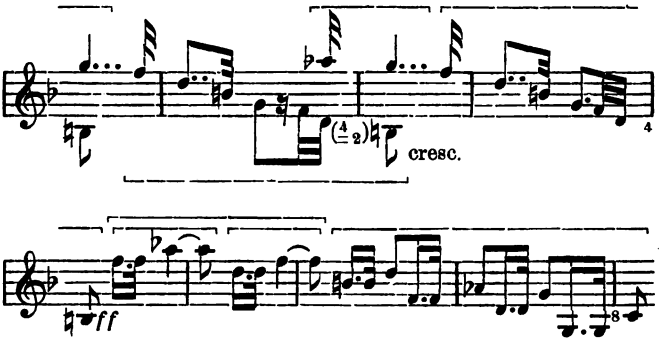


der Schluß steht natürlich für:

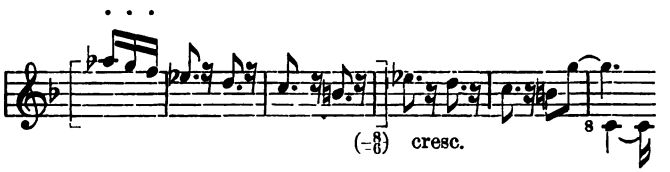


Auf den Schlußwert setzt (mit Auftakt) nochmals der Hauptgedanke ein, sodaß der achte Takt zweiter wird. Die Engführungen sind ganz dieselben wie oben, d. h. erst der 14. Takt wirkt als achter, aber der Satz moduliert diesmal nach C-moll (durch Verwandlung von ^{0}d in g^7):

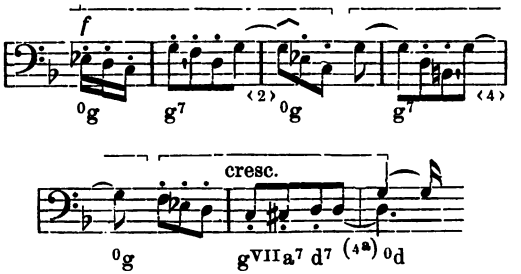




Auch die Bestätigung des Schlusses entspricht genau der oben notierten, nur daß sie in C-moll statt G-moll steht. Diesmal bleibt's aber nicht bei einer Bestätigung, sondern zunächst werden die zwei letzten Takte nochmals gebracht

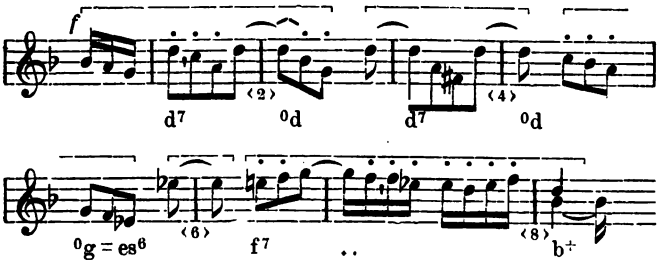


Nun aber ergreifen die Bässe das Bestätigungsmotiv des vierten Taktes des ersten Themas (Aa) energischer in seiner zweitaktigen Gestalt und spinnen seinen Schlußtakt fort:

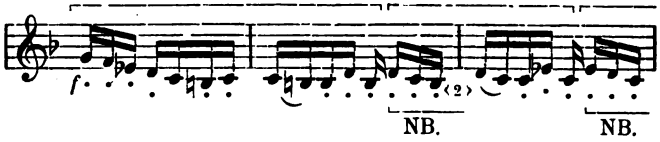


d. h. der 4. Takt wird durch Modulation nach G-moll überboten, und nun gehts in G-moll entsprechend weiter, nur daß an Stelle

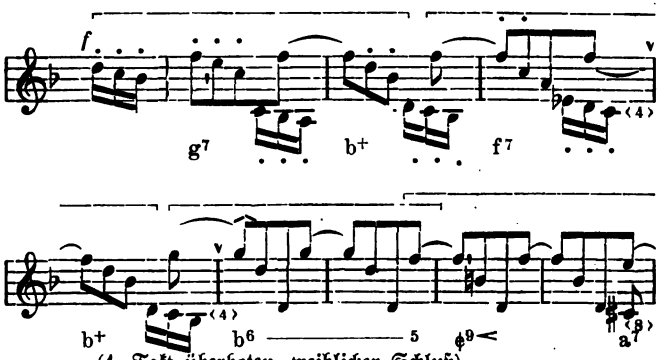
der Überbietung des vierten Taktes ein vollständiger viertaktiger Nachsatz tritt, der nach B-dur schließt:



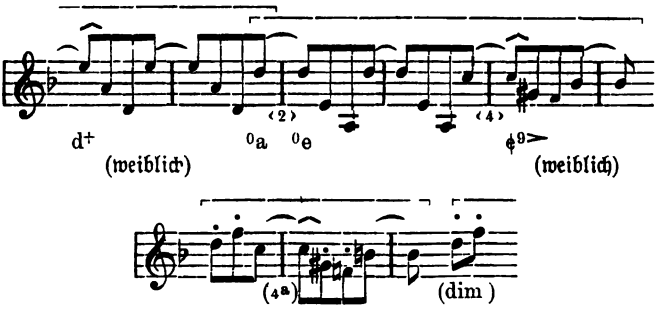
Seit Beginn der Durchführung dieses Motivs hat sich demselben ein Staccato-Kontrapunkt in Sechzehnteln gesellt, der mehr und mehr das Interesse für sich in Anspruch nimmt, um so mehr als auch er die drei staccato-Sechzehntel Auftakt beinahe im jeden Takt erkennen läßt:



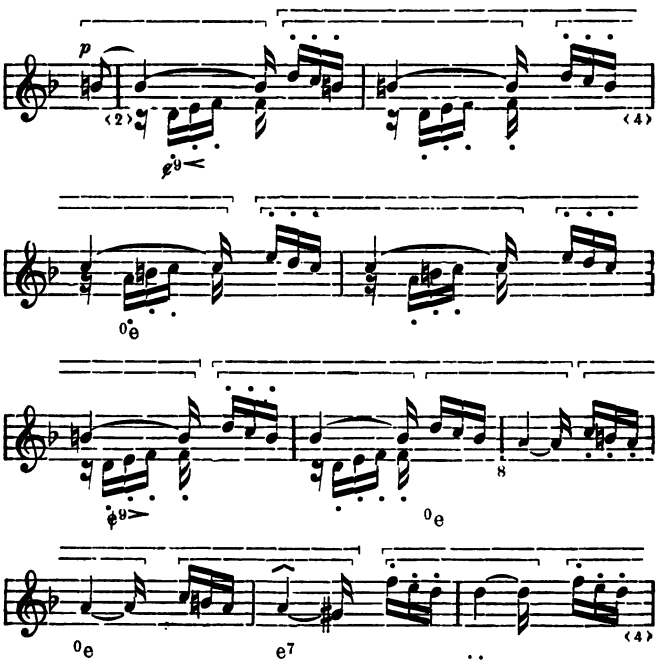
An deren obigen Schluß nach B-dur setzt sich zunächst noch ein Halbsätzchen gleicher Konstruktion in B-dur, dessen Antwort langgedehnt ist und nach A-moll führt (fortgesetzt mit dem staccato-Kontrapunkt begleitet):

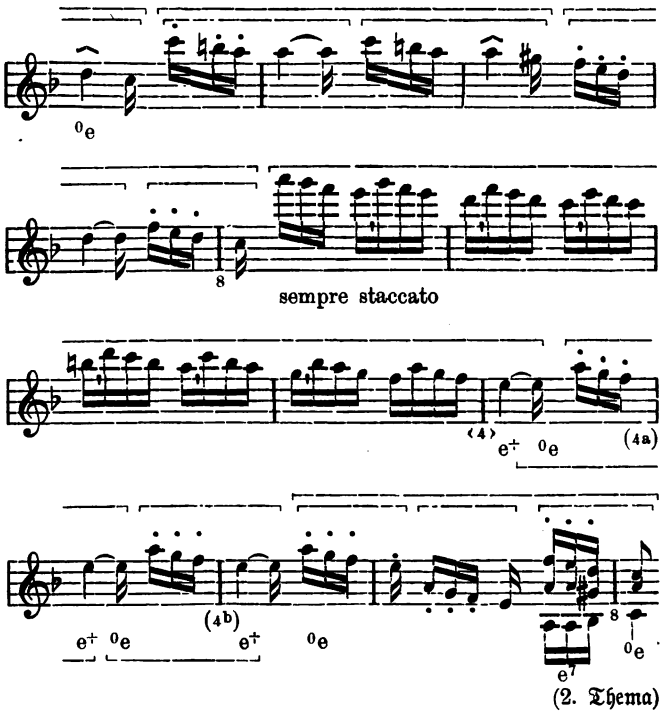


(4. Takt überboten, weiblicher Schluß)

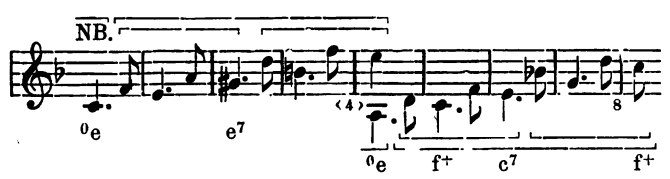


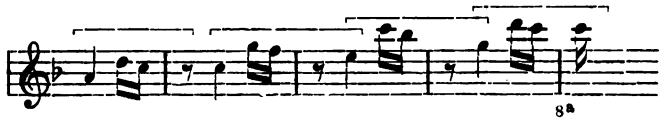
Die Durchführung des Motives erreicht nun ihren Höhepunkt in der folgenden A-moll-Stelle, die zunächst ausschließlich mit demselben arbeitet (piano):



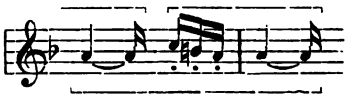


d. h. den beiden achttaktigen Sätzen folgt ein festgeschlossener (sequenzartiger) Halbsatz mit Halbschluß auf e+, dessen Bestätigungen sich getreu mit dem zweitaktigen Ganzschluß zum Nachsatz zusammenschließen. Nun endlich kommen Motive des zweiten Themas zur Verarbeitung und zwar die viertaktigen Bestätigungen von dessen erstem Satz. Man beachte, wie die Schlußnote, an welche dieselben sich ansetzen, regelmäßig mit eingeführt wird (natürlich auf den Abschluß der vorausgehenden Bildung):



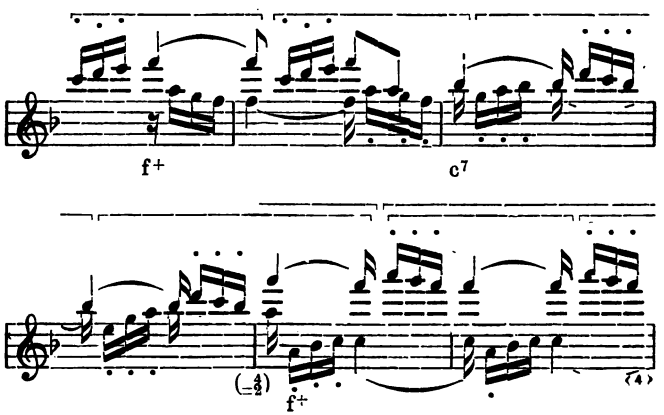


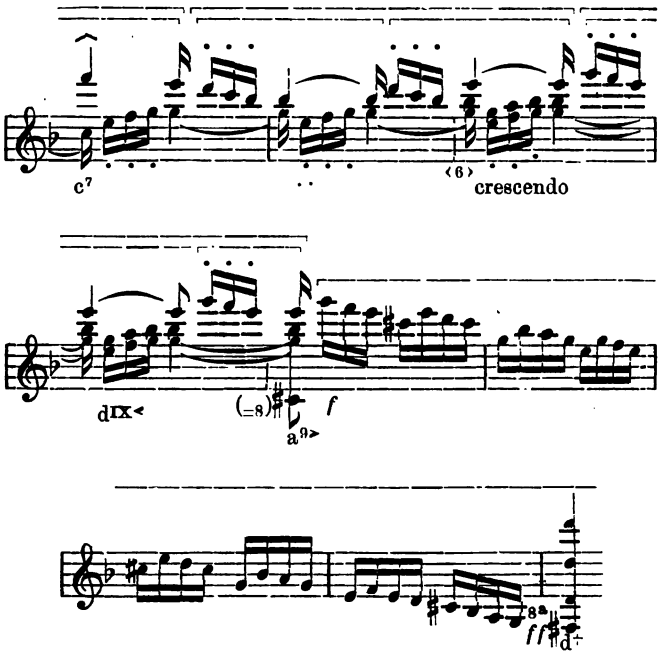
Wir haben bereits früher darauf hingewiesen, daß das Ansatzintervall der Motive für deren Wirkung von größter Bedeutung ist; vgl. auch die Durchführung des Motivs (Seite 152):



deren stiller Charakter, ein in sich versunkenes sinnendes Anschauen, wesentlich darauf beruht, daß das neue Motiv zu dem Tone zurückführt, mit welchen das vorhergehende endete. Ebenso ist auch hier die Markierung des vorausgehenden Abschlusses unentbehrlich, wenn das inbrünstige Sehnen nach Wahrheit und Licht, welches diese immer eine Quarte oder Quinte höher hinauflangenden Taktmotive atmen, zum vollen Ausdruck kommen soll!

Mit nochmaligem Zurückgreifen auf Motive doch mit Fortführung der aus dem vorigen Satze herrührenden Synkope in den Hörnern geht nun die Durchführung schnell zu Ende, indem sie rasch steigernd zum fortissimo-Einsatz des Einleitungsmotives in D-dur zurückführt:





Die in der Durchführung berührten Tonarten sind also:

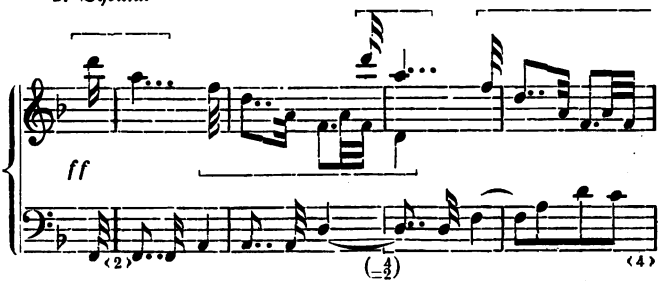
G-moll (eingeleitet durch a^7—d^7),
C-moll („ „ g^7),
G-moll („ „ g^{VII}, a^7, d^7),
B-dur („ „ ^0g [es^6] f^7),
A-moll („ „ b^6, $e^{9>}$),
F-dur („ „ ^0e, f^+),
D-dur („ „ c^7, $d^{IX<}$),

sämtlich der Haupttonart sehr nahe stehend, diese selbst aber vermeidend.

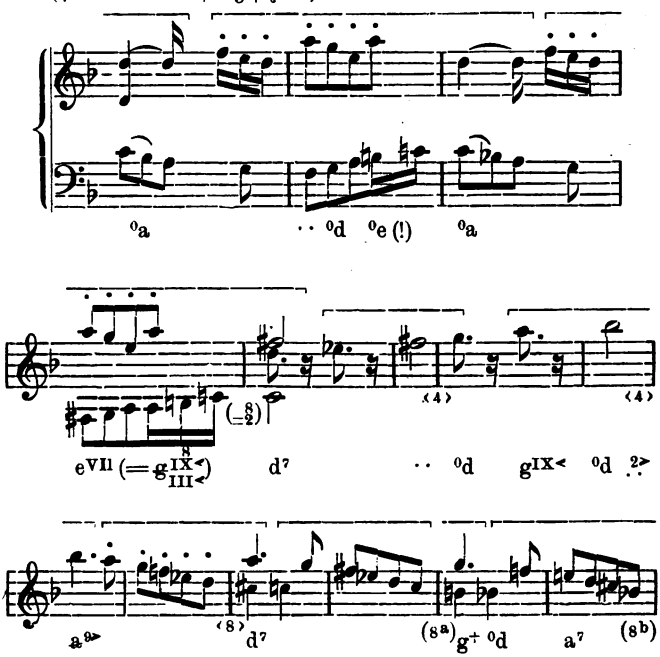
Es wird nicht nötig sein, daß wir auch den dritten Teil (die Wiederkehr der Themen) umständlich analysieren; wir skizzieren dieselbe nur. Der Übertritt aus dem einleitenden D-dur (über wirbelndem D der Pauke) zum D-moll des Hauptgedankens erfolgt durch die Harmonie b d gis (Beethoven schreibt b d as) = $d^{V<}$, Unterdominante mit erhöhtem Grundton ($V^<$); der Hauptgedanke wird aber nicht wie im ersten Teil unisono vom ganzen Orchester vorgetragen,

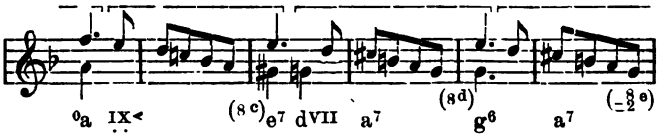
sondern in ähnlicher Weise wie in der Durchführung in Engführung zwischen Streichorchester und Bläsern mit selbständig kontrapunktierenden Bässen:

1. Thema.

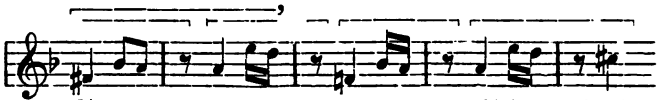


(Pauke wirbelt fortgesetzt d)



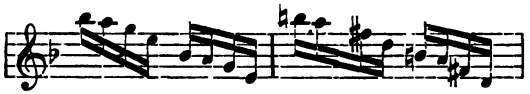


Wir sehen das erste Thema hier wesentlich gegen seine erstmalige Fassung zusammengedrängt (nur zuletzt durch Sequenz erweitert) und tonartlich einheitlicher gestaltet; das zweite Thema setzt direkt hier an, natürlich transponiert (D-dur statt B-dur), und entwickelt sich durchaus im Anschluß an die Fassung im ersten Teil nur verblaßt unter Einschiebung zweier Takte (Ignoriernng des bereits erfolgten Anfangs) die zweite eintaktige Schlußbestätigung aus D-dur zu D-moll

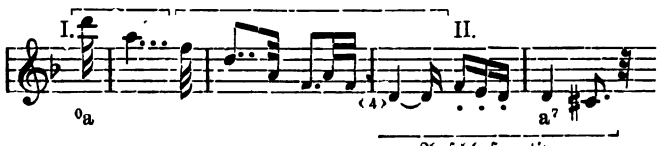


(erneuter Ansatz, auch mit Wiederholnng des vorausgehenden Schwerpunktes.)

welche Tonart nun bis zum Schluß festgehalten wird; sowohl die zweite Hälfte des zweiten Themas als der ganze Schlußanhang des ersten Themas werden also getreu wiederholt nur mit Transposition von B-dur nach D-moll und hier und da verstärkte Instrumentierung. Die einzige formale Abweichung ist, daß diese Stelle



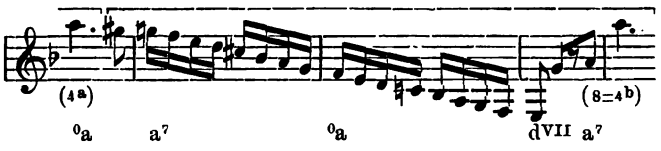
zweimal (die Repetition etwas verstärkt) gespielt wird. Auf den allerletzten Schluß (die Widerholung ist überaus getreu, sodaß von einem „Zerbrechen der Form" jedenfalls in diesem ersten Satze gar keine Rede sein kann), setzt unter schnellem Rückgang der Dynamik zum piano eine lange Coda an, sozusagen noch eine kleine Extradurchführung, zunächst eine Kombination der beiden hauptsächlich in der Durchführung verarbeiteten Motive:



Das Anſchlußmotiv lenkt mehrere Mal in die neue Harmonie hinüber; zunächſt iſt der weitere Aufbau (Nachahmungen dieſes Halbſatzes):

a⁷ (2.—4. Takt) d⁷ (5. Takt, Anſchlußmotiv)
d⁷ (auch im Anſchlußmotiv)
d⁷—g⁷ (4. Takt) c⁷ (5. Takt)
c⁷—a⁷ (4. Takt) a⁷ (5. Takt)
a⁷ (zweimal zweitaktig)
a⁷ (zweimal zweitaktig)

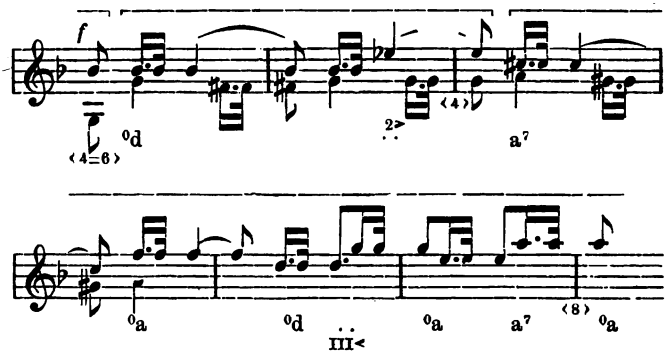
} Kette von Halbſätzen mit ſteter Zurückdeutung von 8 zu 4, bis endlich mit einem 4a der Fortgang einſetzt:



u. ſ. w. genau wie im zweiten Thema aber harmoniſch anders gewendet:

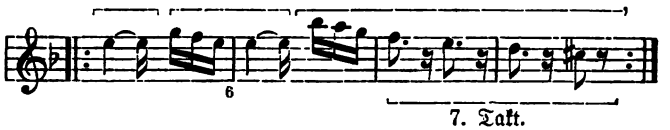
a⁷—⁰a
f⁷—b⁺
d⁷—⁰d
} zweitaktige Glieder, der vierte Takt immer zum 2. zurückgedeutet.

worauf nun ein viertaktiger Nachſatz wiederum nach D-moll zurückſchließt:

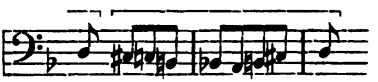


Ein achttaktiger Satz ſucht noch einmal D-dur ſtatt D-moll feſtzuſetzen, (in den Bläſern Durchführung des Motives wie in der Hauptdurchführung), ſinkt aber zuletzt ins D-moll zurück,

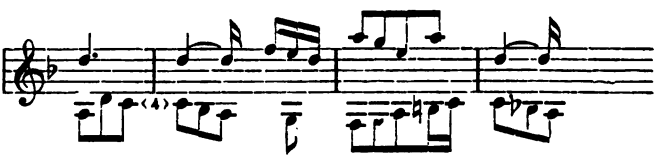
im welchen die Streicher dasselbe Motiv durchführen, während die Bläser den aus der Hauptdurchführung bekannten staccato-Kontrapunkt dazu gesellen; der ziemlich umfängliche Aufbau (16 Takte) führt nochmals zu dem zweiten Satz des zweiten Themas zurück, diesmal auch die schöne ritardando-Stelle aus der Schlußbekräftigung des 1. Themas mit einführend sogar zweimal:



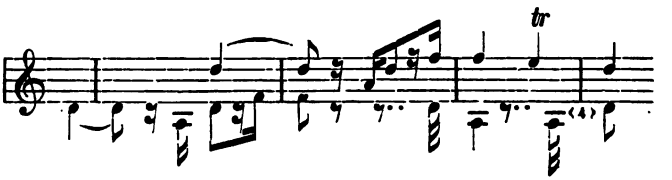
Daran endlich schließt als wirklicher Schluß die Coda im engeren Sinne, die mit ihrem chromatischen Hinundhergang der Bässe etwas Trauermarschartiges hat, vom rein formalen Standpunkte aus übrigens nichts ist als eine Reihe weiterer Schlußbestätigungen. Das Motiv der Bässe:



halte ich für eine Umbildung des Kontrapunkts der Bässe zum Hauptgedanken zu Beginn des dritten Teils, speziell zur Schlußbestätigung des vierten Taktes:

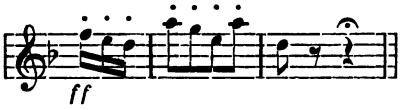


und auch das Motiv der Bläser:



ist offenbar als Umgestaltung des Hauptgedankens gemeint, der übrigens noch einmal ff am Schluß der hier sich anbahnenden

Steigerung auftritt; den abrupten Schluß des Ganzen macht das ff unisono gegebene Bestätigungsmotiv des vierten Taktes:



15. Wie ist im Anschluß an die hier entwickelte Formenlehre das Wesen der Fuge und überhaupt die fugierte Schreibweise zu definieren?

Die Fuge ist historisch die erste ausgeführte Form rein instrumentaler Musikwerke (daß sie im kanonischen Vokalsatze der Niederländer wurzelt, ändert an dieser Thatsache nichts), sofern sie zuerst den Gegensatz verschiedener Themen (oder vielmehr den Gegensatz von Thema und Nicht-Thema) aufweist; auch sind die Regeln für die Beantwortung des Fugenthemas bedeutsame Ansätze zum logischen Themenaufbau. Dagegen ist vom Standpunkte der heutigen Kompositionstechnik die fugierte Schreibweise eine der eigentlichen Themenbildung, d. h. dem Aufbau größerer Symmetrien mehr oder weniger gegensätzlich scheinende. Daß ein bedeutsames Themabruchstück in größeren Werken gern eine fugenartige Verarbeitung erfährt, erwähnten wir bereits, sahen also, daß fugenartige Partien im Gegensatz zu thematischen auftreten können. In der Fuge selbst ist aber gerade solche Durchführung einer zweitaktigen Gruppe oder eines Halbsatzes (natürlich auch eines noch größeren Gebildes) das eigentlich thematische; wir werden deshalb jene freien Fugierungen zunächst bei Seite lassen und erst uns darüber klar zu werden suchen, worin das Wesen der wirklichen Fuge besteht; das Verständnis für freie Verwendungen der Fuge (das sogenannte Fugato) wird sich dann zugleich mit erschließen.

Zunächst haben wir das Schema der Fuge zu erläutern.

A. Zweistimmige Fuge.

1. Stimme: Thema . . . Kontrapunkt .
2. Stimme: Pausen . . . Antwort . . . } freies Zwischenspiel. . . .

1. Durchführung*)

. . . { Antwort . . Kontrapunkt
. . . { Kontrapunkt . . Thema } freies Zwischenspiel. . . . .

2. Durchführung

*) „Durchführung" s. v. w. Führung des Themas (als Dux oder Comes) durch sämtliche beteiligte Stimmen.

. . { Thema . . . Kontrapunkt / Kontrapunkt . . Antwort } . . freies Zwischenspiel

3. Durchführung

. . . . { Thema oder Antwort / Antwort oder Thema } Schluß.

4. Durchführung
(event. Engführung, auch Orgelpunkt).

Hier ist es gleichgiltig, ob die als erste bezeichnete Stimme die obere oder untere ist (wir nennen einfach die beginnende die erste). Dazu ist folgendes zu bemerken:

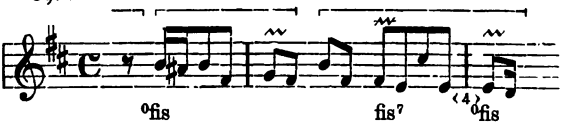
1. die Antwort (der Gefährte, Comes, Risposta, Conseguente) ist nichts anderes als die Versetzung des Themas (Führer, Subjekt, Dux, Proposta) in die höhere Quinte oder tiefere Quarte, jedoch mit gewissen im Interesse der Wahrung tonartlicher Einheitlichkeit gebotenen Modifikationen.
2. der erste Kontrapunkt (Gegensatz), nämlich die Führung der ersten Stimme während des Auftretens der Antwort in der zweiten, wird gern beibehalten, d. h. auch bei weiterhin folgendem Wiederauftreten der Antwort resp. das Thema selbst getreu oder wenig verändert wieder gebracht.
3. die freien Zwischenspiele (Divertimenti, Andamenti) werden möglichst durch Fortspinnung von Motiven des Themas oder aber des Gegensatzes gebildet.
4. die dritte Durchführung steht gern in einer fremden (natürlich aber nahe verwandten) Tonart, besonders der Paralleltonart, hält aber eventuell dieselbe nicht fest, sondern moduliert fortschreitend.

Die Folge der Beantwortung des Themas in der Quinte ist gewöhnlich eine kräftige Wendung zur Oberdominanttonart, d. h. wir befinden uns am Ende der ersten Durchführung gewöhnlich in der Tonart der Dominante, welche das Zwischenspiel dann wahren kann, um den Beginn der zweiten Durchführung (welche regelmäßig mit der Antwort einsetzt) in derselben Tonart zu gestatten, worauf das Wiedererscheinen des Themas (Dux) zur Haupttonart zurückführt. Das zweite Zwischenspiel wird regulär dann zur Paralleltonart (oder einer anderen nahe verwandten) überzuführen haben, um den Einsatz der dritten Durchführung in dieser zu vermitteln, und das dritte Zwischenspiel wird wieder zur Haupttonart zurücklenken, in welcher eine kunstvolle kanonische Verbindung von Thema und Antwort mit oder ohne freie Coda den Beschluß der Fuge zu bilden hat.

Die Konservierung des ersten Kontrapunkts für die Wiederholung mit Vertauschung der Rollen giebt Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave resp. wenn derselbe notengetreu (nicht transponiert) zum Dux gebracht wird, des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime. Die Engführung ist übrigens

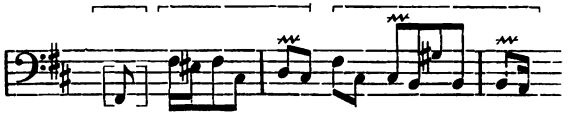
nicht durchaus die notwendige Form der vierten Durchführung; manchmal fehlen Engführungen ganz (so in 28 von den 48 Fugen des Wohltemperierten Klaviers), während in anderen Fällen (wenn sich ein Thema besonders gut dazu eignet) schon viel früher (doch nicht wohl in der ersten Durchführung, welche erst Dux und Comes klarstellen soll) Engführungen auftreten (vgl. z. B. die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers). Zweistimmige Fugen ganz regulärer Konstruktion sind selten (vgl. die Fis-dur-Fughette im ersten Heft meiner Tonleiterstudien); manche wollen für zweistimmige Stücke solchen Aufbaus den Namen Fuge überhaupt nicht zugestehen — entschieden mit Unrecht, da die vollständige Ausprägung des Fugentypus mit zwei Stimmen möglich ist. Ein Musterbeispiel einer zweistimmigen Fuge ist die 15. zweistimmige Invention von Bach, wenn wir davon absehen, daß sie keine Engführung enthält, und daß die beiden Stimmen zusammen anfangen; letzteres war darum unentbehrlich, weil den Anfang des Themas eine Pause bildet, welche nur durch Mitgehen der zweiten Stimme hörbar zu machen war. Die Elemente sind:

Thema:

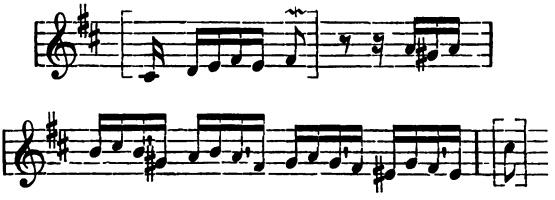


ein geschlossener viertaktiger Halbsatz in H-moll, den Bach getreulich (ohne die weiterhin zu erörternden Abweichungen) in der Unterquarte beantwortet:

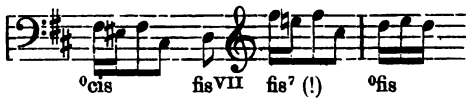
Antwort:



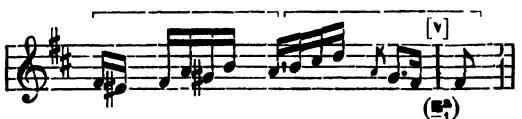
Der Kontrapunkt zum Gefährten ist:



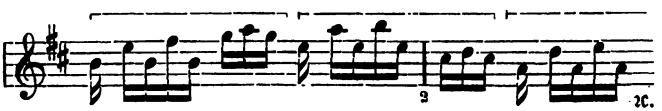
d. h. er führt besonders das Motiv durch, welches daher weiterhin in den Zwischenspielen verwertet wird. Die zweite Durchführung ist unvollständig, da sie nur den Gefährten in der Oberstimme bringt, nicht aber den Dux in der Unterstimme; dieser setzt wie aus Versehen ebenfalls mit dem Comes ein, um sofort durch die Oberstimme zurecht gewiesen zu werden:



Das nach H-moll zurückweisende fis⁷ statt °cis klingt wirklich wie eine Korrektur, doch setzt nicht etwa die Oberstimme nochmals den Gefährten fort, sondern geht sofort zum Zwischenspiel über, das diesmal ausgeführter (achttaktig) ist, während sich zwischen die erste und zweite Durchführung nur zwei Takte, sozusagen nur eine Festsetzung der Dominanttonart, schob:

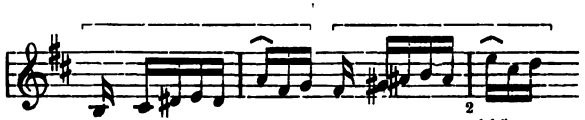


(1. Zwischenspiel = Schlußbestätigung auf der Dominante)



(2. Zwischenspiel, 8taktig = 2 + 2 + 4)

Das zweite Zwischenspiel wendet sich sogleich nach der Paralleltonart (D-dur) und schließt in ihr ab, sodaß die dritte Durchführung sich ganz in ihr abspielt (Unterstimme Dux, Oberstimme Gefährte, beide mit Konservierung des Gegensatzes, doch einfach transponiert). Das dritte Zwischenspiel führt zur Haupttonart zurück; es ist mit denselben Motiven gebildet wie das zweite (vgl. den Kontrapunkt), aber mit einer leichten Umgestaltung:



kommt so bis zum vierten Takt, auf den die Unterdominante ^{9}h trifft, die noch einmal zu g^{6} zurückgedeutet wird; aber in dem Moment, wo die Tonika D-dur eintreten müßte, tritt der Dux in der Unterstimme in H-moll wieder auf; der Comes erscheint nicht wieder, sondern auch die Oberstimme begnügt sich, den Dux zu wiederholen, worauf eine Coda von 2 Takten abschließt.

Die hier sich bemerklich machenden Möglichkeiten der Abweichung vom strengen Schema sind nichts seltenes. Besonders mehr als zweistimmige Fugen enthalten gar nicht selten einzelne unvollständige Durchführungen oder auch statt des regulären Wechsels zwischen Führer und Gefährten die direkte Folge zweier gleichen Formen des Themas. So entbehrt die E-moll-Fughette im 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers ganz der zweiten Durchführung, bringt dafür einen reicheren aber nicht ganz klar gegliederten Mittelteil in fremden Tonarten (Unterstimme mit dem Comes in der Paralleltonart; weiter ebenfalls Unterstimme mit dem Dux in der Unterdominante A-moll, worauf die Oberstimme mit dem Comes antwortet, der aber völlig dem Dux in der Haupttonart gleicht, endlich gar noch einer Durchführung in der Tonart der zweiten Unterdominante — Unterstimme Dux, Oberstimme Comes) und schließlich eine Schein-Engführung (wenn man's so nennen darf) zwischen Dux und Dux in beiden Stimmen in der Haupttonart.

Entscheidend für das Wesen der Fuge hinsichtlich ihres formalen Aufbaues ist die Länge des Themas. Bildet dasselbe ein symmetrisch aufgebautes in sich geschlossenes Halbsätzchen, nach dessen Abschluß die Antwort einsetzt, so entspricht der Aufbau (wie im oben mitgeteilten Beispiel) ganz unseren sonstigen Erfahrungen bezüglich des Themenaufbaues, nur daß der Verfolg des Themas ein Umspringen der Auffassung von einer Stimme zur andern bedingt.

B. Drei- (und mehr-) stimmige Fuge.

Die Vermehrung der Stimmenzahl verändert hauptsächlich die effektive Länge der Fuge und ermöglicht eine größere Fülle verschiedenartiger Klangwirkungen unter Beibehaltung desselben thematischen Materials. In welcher Reihenfolge die Stimmen das Thema bringen, steht ganz im Belieben der Komponisten; festzuhaltende Gesichtspunkte sind nur:

1. zuerst beginnt eine Stimme allein (mit dem Dux), und nach und nach gesellen die übrigen sich hinzu, jede sich mit dem Thema einführend und dadurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkend;
2. innerhalb derselben Durchführung wird stets mit Dux und Comes gewechselt (Ausnahmen sind jedoch schon von der zweiten Durchführung ab häufig);
3. die zweite Durchführung beginnt mit dem Comes, und zwar wird gesorgt, daß keine Stimme in der zweiten Durchführung dasselbe sagt wie in der ersten (hatte sie dort den Dux, so bekommt sie hier den Comes);

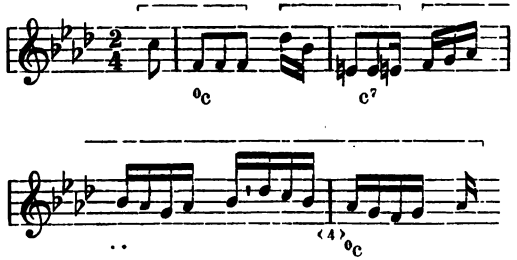
4. man bringt nicht gern in auf einander folgenden Durchführungen dieselbe Reihenfolge der Stimmeneinsätze;
5. die *successive Stimmenvermehrung* ist nur für die erste Durchführung Regel, doch können einzelne Stimmen auch im Verlauf der Fuge längere Zeit pausieren, in welchem Falle sie gewöhnlich mit dem Thema wieder eintreten (kleine Pausen sind natürlich überall jederzeit möglich);
6. außer dem ersten Kontrapunkt (Verlängerung des Dux während Vortrags des Comes) können auch weitere Kontrapunkte konserviert, d. h. unter Anwendung der Versetzungen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunktes weiterhin verwertet werden; doch ist selbst die Konservierung des 1. Kontrapunktes nicht unbedingt geboten;
7. je *größer die Stimmenzahl, desto mehr Durchführungen* sind mit guter Wirkung möglich, weil innerhalb einer Durchführnng nur eine sehr beschränkte Zahl der durch Stimmenversetzung sich ergebenden verschiedenen Klangwirkungen ausgebeutet werden kann.

Hiernach ist das Schema der mehr als zweistimmigen Fuge ganz allgemein:

1. *Durchführung*: allmählicher Eintritt der beteiligten Stimmen abwechselnd mit Dux und Comes mit oder ohne Wiederkehr des ersten Kontrapunkts. Darauf kürzeres oder längers Divertissement überleitend zur 2. *Durchführung*, welche mit dem Comes beginnt und ebenfalls regelmäßig mit Dux und Comes wechselt; bereits die zweite Durchführung darf unter Umständen, d. h. wenn es dem Fluge der Phantasie, dem ideellen Gehalt genehm ist, unvollständig sein, d. h. es kann eine oder die andere Stimme durchweg nur frei kontrapunktieren oder auch ganz schweigen. Mit Abschluß der zweiten Durchführung beginnt der Teil der Fuge, welcher dem „Durchführung" genannten *Mittelteil* der vierten Form entspricht, der Teil der freien Modulation, welcher zwar ebenfalls zu einer oder zwei ja noch mehr Durchführungen (in fremden Tonarten) kristallisieren kann, aber oft genug unvollständige oder auch *übervollständige* Durchführungen enthält und häufig die einzelnen Stimmeneinsätze durch Zwischenspiele trennt. Die Einführung solcher Einschiebsel ist sogar innerhalb der ersten Durchführung gar nicht selten; nur nach dem erstmaligen Vortrage des Dux (vor dem ersten Eintritt des Comes) muß sie als den Charakter des Themas verschleiernd als abnorm bezeichnet werden (sogenannte „Verlängerung des Themas"). Der Wiederkehr der Themen in der vierten Form entsprechend steht eine letzte Durchführung wieder in der Haupttonart; daß dieselbe Engführungen bringt, liegt im Interesse einer wirksamen Steigerung; doch sind Engführungen auch vorher nicht selten (besonders im Mittelteil) und können andererseits auch ganz fehlen. Die endliche Festsetzung der Haupttonart nimmt gern die Form des *Orgelpunkts* über der Dominante oder Tonika an.

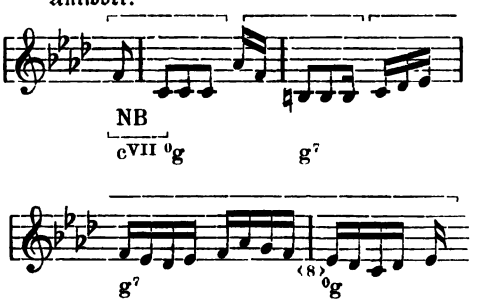
Eine leicht verständliche, überaus gefällige dreistimmige Fuge ist Nr. XII des zweiten Teiles des Wohltemperierten Klaviers (F-moll). Das Thema ist ein geschlossener Halbsatz in F-moll (II. 12).

Thema:



Die Antwort weist eine jener Veränderungen auf, welche man durch den Zweck der Wahrung der Einheit der Tonart motiviert:

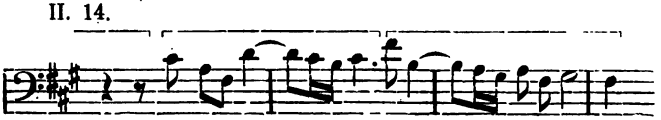
Antwort:

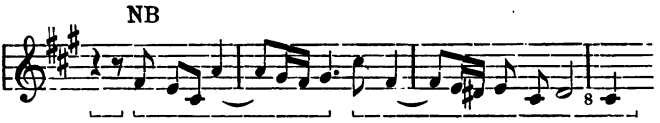


Dieses Antworten von f c auf c f ist durchaus typisch; es entspricht der allgemein aufgestellten Norm, daß die erste und fünfte Stufe der Tonleiter einander antworten sollen.

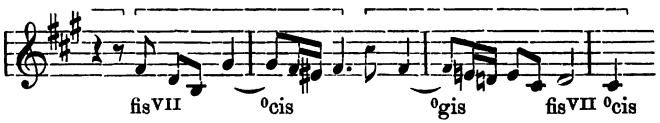
Allein einigermaßen strikt wird diese Regel nur zu Anfang des Comes befolgt, oft genug ohne daß dadurch der angebliche Zweck erreicht wird. Denn wenn z. B. Bach in der Fis-moll-Fuge des zweiten Teiles des Wohlt. Klaviers so antwortet:

II. 14.



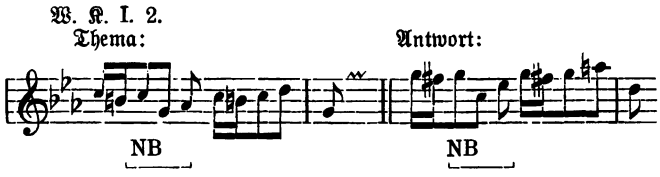


so liegt auf der Hand, daß durch das fis zu Anfang des Comes nicht die Einheit der Tonart gewahrt wird (der ganze Rest ist getreue Transposition in die Oberquinte d. h. in der Tonart der Molloberdominante); das würde vielmehr dann geschehen, wenn das cis zu Anfang des zweiten Taktes mit fis statt gis beantwortet würde:

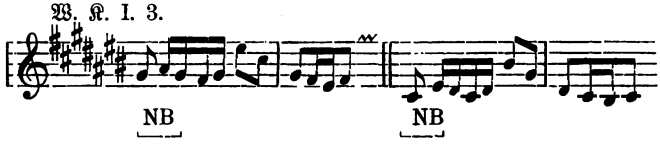


Allein eine solche sich an die Tonart klammernde Beantwortung würde dem Thema zuviel von seiner Bestimmtheit rauben! Man vergleiche noch folgende Fälle:

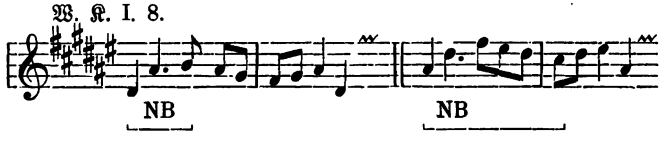
W. K. I. 2.



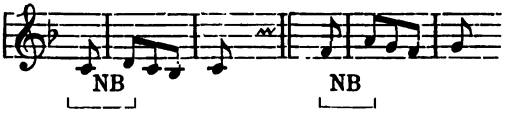
W. K. I. 3.



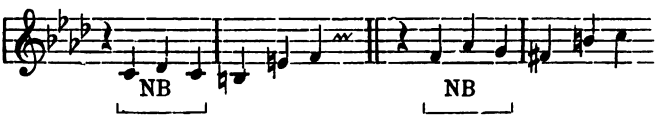
W. K. I. 8.



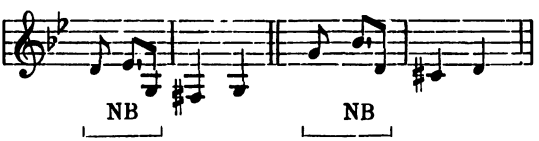
W. K. I. 11.



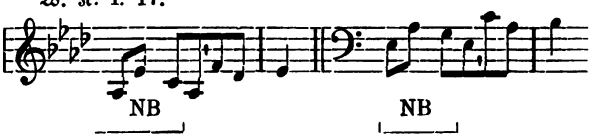
W. K. I. 12.



W. K. I. 16.

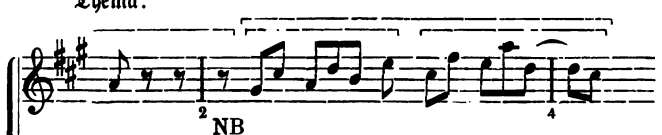


W. K. I. 17.



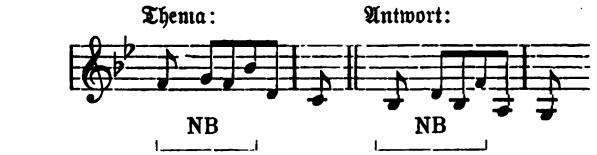
W. K. I. 19.

Thema:

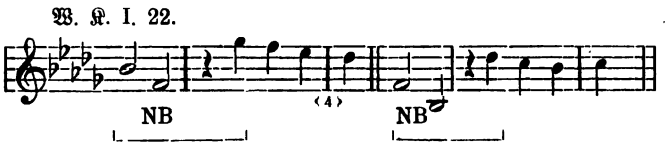


Antwort:

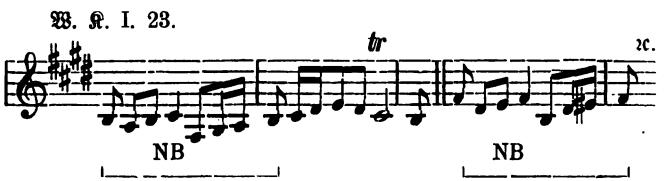
W. K. I. 21.



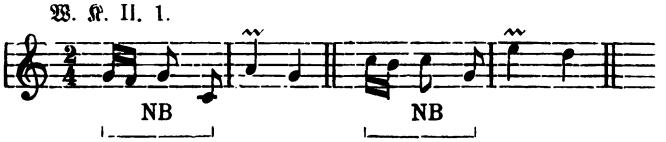
W. K. I. 22.



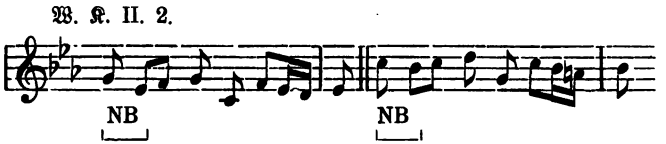
W. K. I. 23.



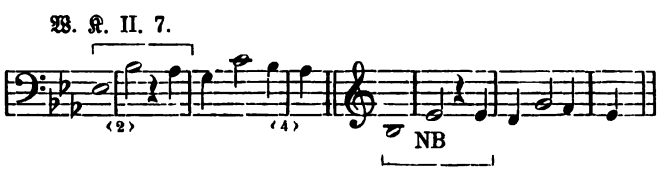
W. K. II. 1.



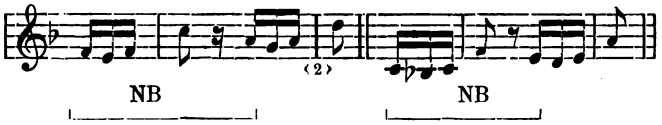
W. K. II. 2.



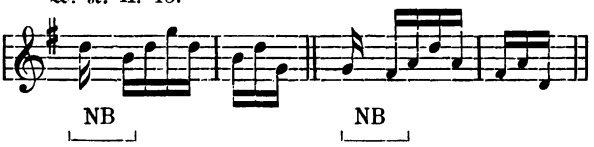
W. K. II. 7.



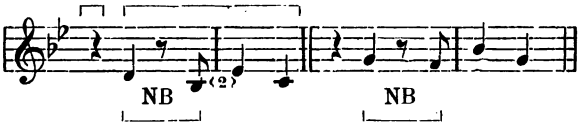
W. K. II. 11.



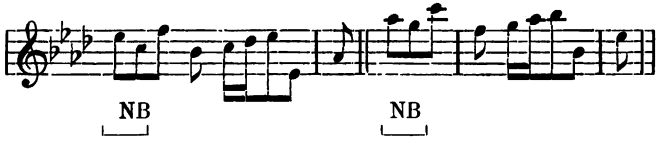
W. K. II. 15.



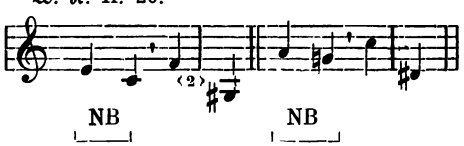
W. K. II. 16.



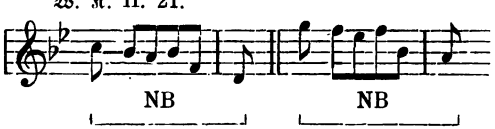
W. K. II. 17.



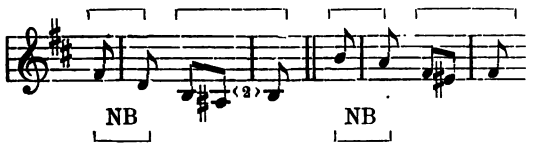
W. K. II. 20.



W. K. II. 21.

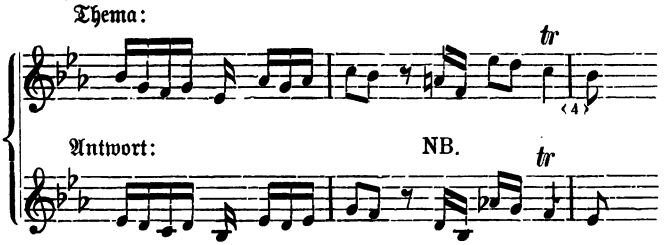


W. K. II. 21.

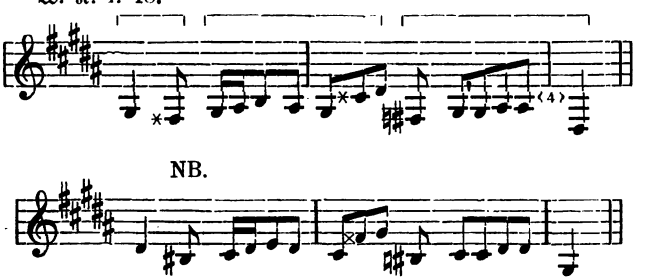


Alle diese Fälle stimmen darin überein, daß der Anfang der Antwort die Beziehung zur Haupttonart hervorzukehren sucht, um aus derselben in die Dominanttonart hinüberzutreten. In allen den Fällen, wo durch solches Anklammern der charakteristische Fortgang des Themas selbst geschädigt werden würde, sieht man von der gegenseitigen Beantwortung der 1. und 5. Stufe auch zu Anfang völlig davon ab und setzt gleich entschlossen in der Dominanttonart ein (vgl. die zahlreichen nicht hier notierten Fälle bei Bach). Nur in vier Fugen des ganzen Wohltemperierten Klaviers bringt Bach auffällig abweichende Beantwortungen, nämlich solche, welche Dux und Comes zur tonartlichen Einheit zusammenschließen:

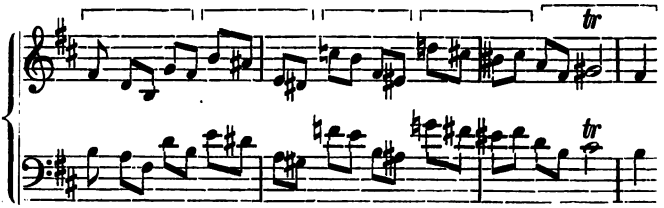
W. K. I. 7.
Thema:



W. K. I. 18.



W. K. I. 24.



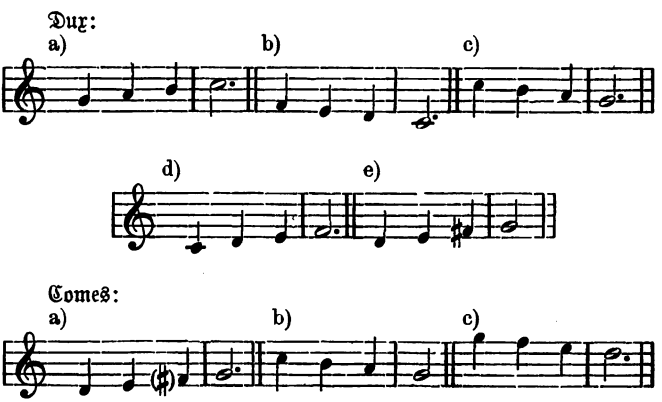
W. K. II. 3.

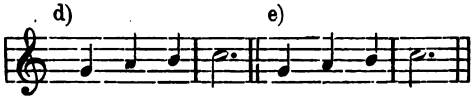
In allen vier Fällen (wenigstens recht deutlich in den ersten dreien) wendet sich der Dux selbst zur Oberdominante und der Comes führt von ihr zurück zur Tonika, wobei fast die ganze Beantwortung in der Quarte statt in der Quinte geschieht.

Aus der Vergleichung dieser von Bach befolgten Praxis läßt sich etwa als Regel für die Beantwortung des Fugenthemas folgendes aufstellen:

1. Hält sich der Dux ganz in der Haupttonart, so wird der Comes sich zur Dominante wenden.
2. Wendet sich der Dux zur Dominante, so bahnt der Comes den Rückweg zur Tonika.

Melodisch läßt sich dasselbe etwa so definieren, daß folgende Tetrachorde einander entsprechen (für C-dur):





Moritz Hauptmann stellte den Satz auf, daß die reguläre Beantwortung Quinttöne durch Quinttöne, und Terztöne durch Terztöne wiederzugeben habe; um den Sinn dieser Vorschrift zu verstehen, stelle man sich das harmonische Schema der Tonart vor:

Tonika

[B d] F [as] a C e G h D [fis A]

und:

Tonika

[G b] D f A c E g H [dis Fis]
[gis]

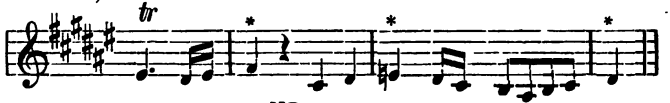
(die Quinttöne, d. h. die Grundtöne und Quinten der Harmonien sind durch große Buchstaben von den Terztönen unterschieden). Man sieht leicht, daß unsere Tetrachordenaufstellung eben etwa dasselbe besagt; denn wenn ich für C-dur die Tonarten F-dur und G-dur mit in Betracht ziehe, so erhalte ich folgende Tetrachorde von gleichen Intervallverhältnissen:

C d e F — G a h C
G a h C — D e fis G
B a G F — F e D C

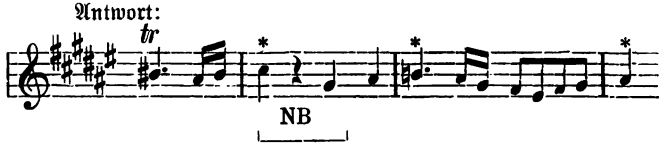
Für die Beantwortung von C G mit G C aber giebt auch Hauptmanns Erklärung nicht den Schlüssel; vielleicht ist's vergeblich, nach einem anderen zu suchen als dem uns hinlänglich bekannten, daß Tonika — Dominante die einfachste positive, und Dominante — Tonika die einfachste negative harmonische Bildung ist: daraus würde sich aber schließen lassen, daß ein wirklicher Zwang nicht existieren kann, in der Weise wie oben Bach in 23 unter 48 Fugen diese Antwort auch da anzuwenden, wo sie ihren eigentlichen Zweck nicht erfüllt. Übrigens befolgt Bach auch manchmal nur für den ersten Auftritt des Comes diese Regel und bildet später den Comes strenger als melodische Imitation des Dux. Jedenfalls geben die vielen Fugen des wohltemperierten Klaviers, in welchen Bach die strenge Quintenversetzung des Themas vorgezogen hat, Grund genug zum Nachdenken; wo ein charakteristischer Schritt des Themas durch die Befolgung der Maxime unmöglich werden würde, wird man sie ohne

Skrupel außer Acht lassen dürfen, also z. B. wenn die Linie der Spitzenanschlüsse der Melodiebildung dadurch zerstört würde z. B.

W. K. II. 13.
Thema:



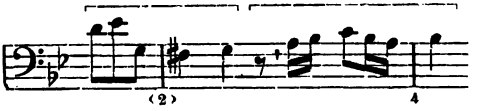
Antwort:



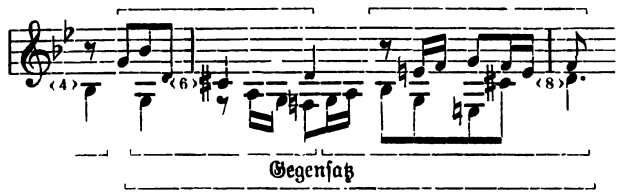
Hier würde die Beantwortung von fis—cis mit cis—fis entweder die Sekundanschlüsse der Spitzen (fis—eis—dis, cis—h—ais) oder die Sekundbewegung des zweiten Motivs (cis—dis—e, gis—ais—h) zerstört haben. Das sei hier aber noch nachdrücklichst betont, daß die Ersetzung des Quintschrittes durch den Quartschritt, welche die Maxime bewirkt, kaum als eine melodische Veränderung empfunden wird: viel stärker erscheint jedenfalls die Abweichung, wenn an Stelle eines Sekundschrittes ein Terzschritt oder eine Tonrepetition tritt. Ferner ist zu bedenken, ob die entstehende Veränderung in ein Motiv hineinfällt oder aber nur das Ansatzintervall trifft und die Fälle der ersteren Art werden wieder weniger auffällig sein, wenn sie das Intervall von Leicht zu Schwer verändern. Nur wo es sich um einen leichten Auftakt (womöglich Unterteilungsauftakt) handelt, wird man bei Bach die Sekundbewegung verändert finden. Eine durch die Beantwortung veränderte weibliche Endung (es sei denn die Ersetzung des Quartschrittes durch den Quintschritt wie Wohlt. Klavier I. 22) dürfte kaum zulässig sein.

Viel schwierigere Probleme bietet aber oft die Natur eines Fugenthemas für den symmetrischen Aufbau, für das Zustandekommen von Sätzen; natürlich ist mit einer bloßen Aneinanderhängung von zwei-, drei-, vier- oder mehrtaktigen Gliedern in der Fuge sowenig gedient wie in jeder anderen Kompositionsgattung: wir verlangen größere Linien zu erkennen, wollen stärkere Schlußwirkungen, d. h. wir wollen wissen, wo ein achter Takt ist. Das ist aber manchmal gar nicht so leicht. Nehmen wir z. B. den Anfang der 16. Fuge des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers so haben wir offenbar ein Glied von drei Takten vor uns, von denen der zweite leicht ist, also:

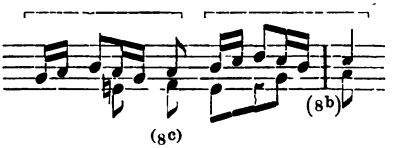
Dux:



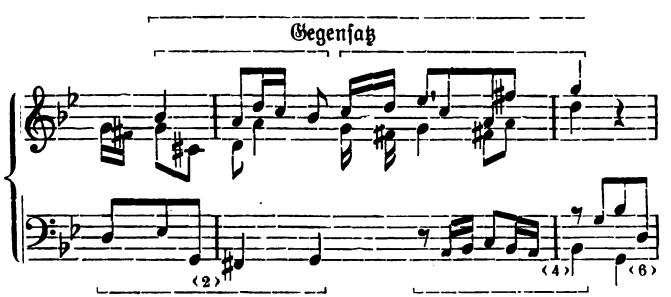
Aber der Comes setzt sofort nach erfolgtem Abschluß ein, d. h. der fünfte Takt wird elidiert:



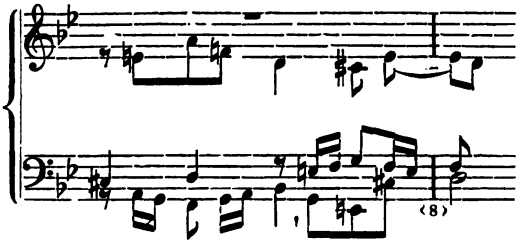
Zwischen das Ende des Dux und den Anfang des Comes in der dritten Stimme tritt nun ein zweitaktiges Einschiebsel, eine zweimalige Wiederholung des Schlußmotivs des Thema:



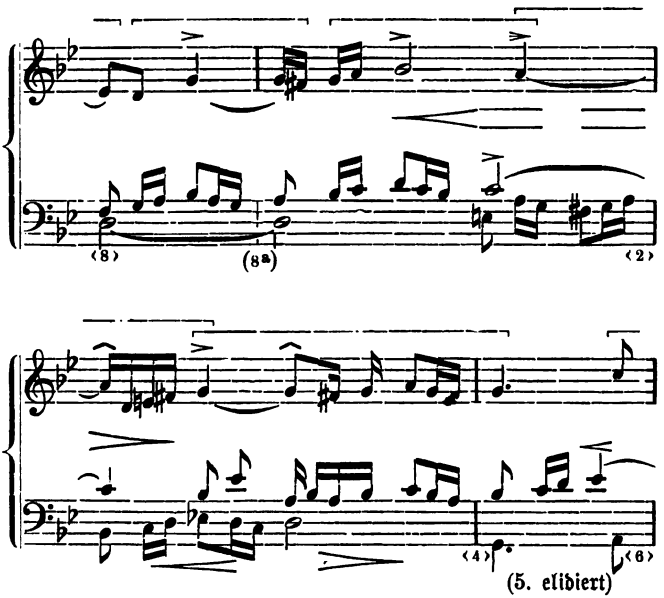
Der Gegensatz wird sowohl beim dritten als bei dem wieder mit Elision des fünften Taktes ansetzenden vierten Themaeinsatz beibehalten:

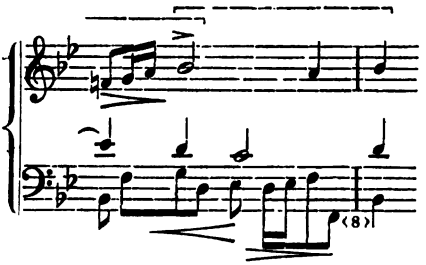


(5. elidiert)



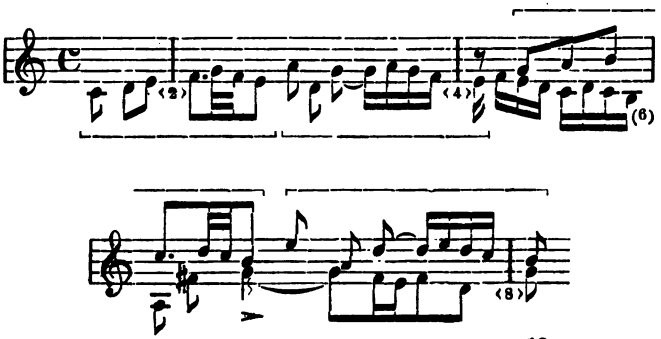
So füllt die erste Durchführung zwei achttaktige Sätze, welche durch zwei eingeschobene Takte getrennt sind; da aber beide Male der fünfte Takt elidiert ist und der Anfang jedesmal mit dem zweiten Takte geschieht), so nimmt die ganze Durchführung in Bachs Notierung (in Doppeltakten) nur 7 Takte ein. Zwischen die erste und zweite Durchführung schiebt sich ein Divertissement von 6 Takten von ganz eigentümlich verschränktem Aufbau:



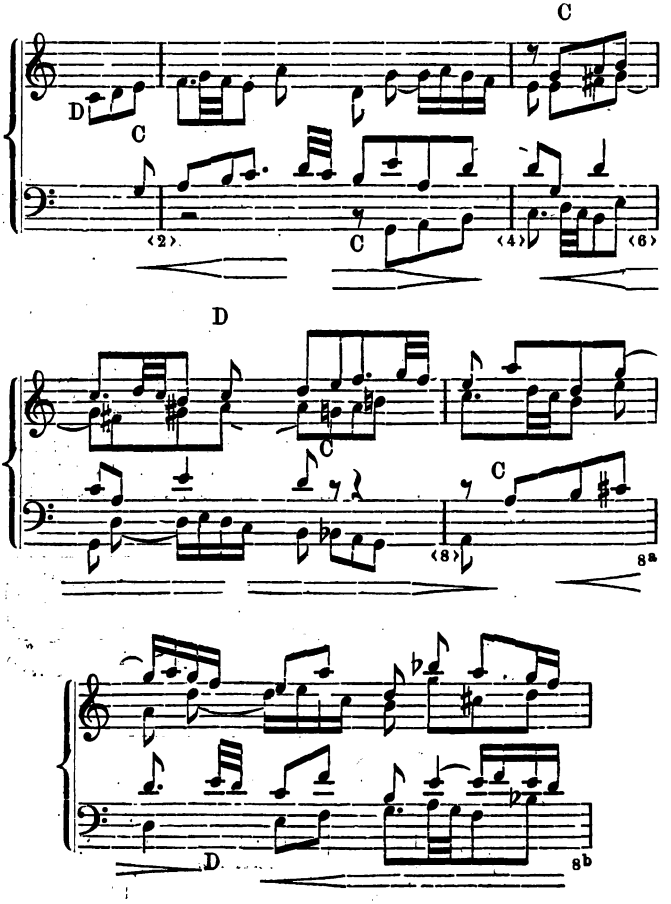


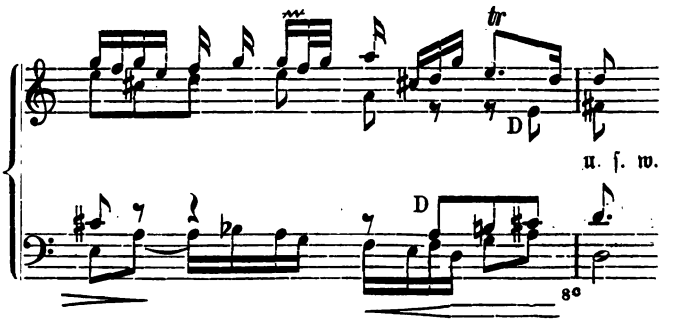
Eine zweite Durchführung im Sinne des Schemas fehlt, vielmehr folgt gleich eine in der Paralleltonart B-dur mit der Stimmenfolge Dux—Comes—Comes (dieser aber das zweite Mal streng dem Dux nachgebildet); diesmal folgen die drei Stimmen einander ohne Einschiebsel, sodaß zweimal ein leichter Takt fehlt, ja nach Einschaltung eines leichten Taktes folgt noch einmal der Baß (der den Comes gebracht hatte) mit dem Dux, sodaß diese Durchführung überkomplett wird. Da an diese Durchführung noch drei Takte eine weitere in C-moll (Dux—Dux—Comes) ansetzen, so müssen wir eine wirkliche Stellvertretung der Paralleltonart für die sonst wenigstens für den Anfang der zweiten Durchführung noch reguläre Haupttonart annehmen. Die Fuge ist im übrigen sehr regelmäßig gebaut; nach einem weiteren Divertissement von 7 Takten folgt eine hübsche Engführung (Dux dreimal) in der Haupttonart und noch eine Coda in der Haupttonart, welche noch zweimal den Dux bringt (ohne Engführung).

Als Beispiel reichlichster Anwendung von Engführungen führten wir die erste Fuge des Wohltemperierten Klaviers an (I. 1); auch diese beginnt mit dem 2. Takt und läßt den Comes dem Dux mit Elision des fünften Taktes folgen:



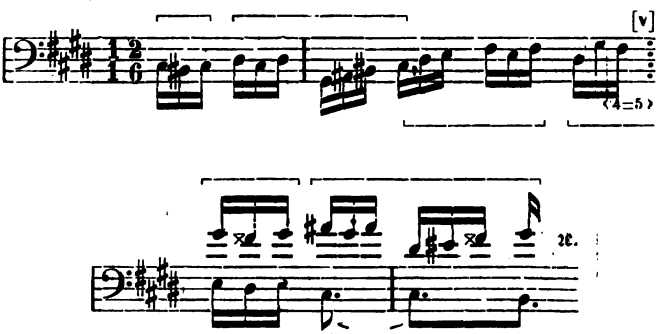
Alle vier Stimmen folgen einander in dieser gedrängten Weise, sodaß die erste Durchführung (zwei achttaktige Sätze) in Bachs Notierung in Doppeltakten nur sechs Takte füllt. Eigentliche Divertissements hat die Fuge nicht, bringt vielmehr statt deren gleich nach der ersten Durchführung eine Engführung von Dux und Comes in der Haupttonart, moduliert mit einem weiteren Themaeinsatz in die Dominante, beginnt in dieser eine neue Durchführung, die in der Parallele endet u. s. w. Wir wollen hier nur die in der Mitte der Fuge stehende Häufung von Engführungen als Beispiel anführen:



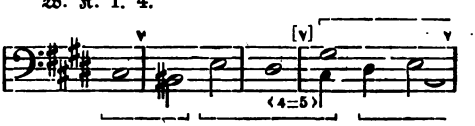


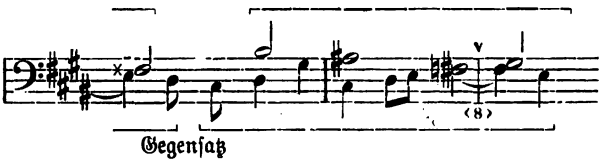
Noch schwerer zu verstehen als die Durchführung solcher dreitaktigen Themen der Ordnung schwer—leicht—schwer mit ihren wiederholten Elisionen (vgl. auch II. 5) ist die vielleicht an sich leicht verständlicher, aber durch Verschränkung von Anfang und Ende bei den Stimmeneinsätzen (Umdeutung von schwer zu leicht) schwerer erkennbar gestalteter, wie:

W. K. II. 4.

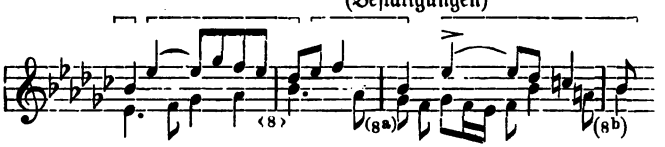


W. K. I. 4.

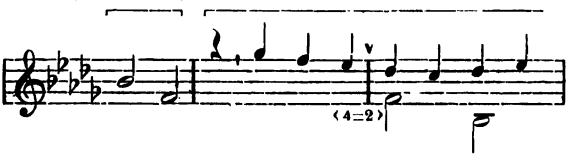


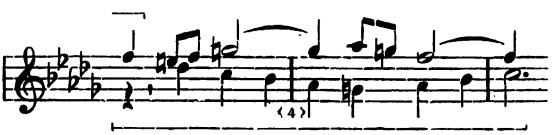


W. K. I. 8.

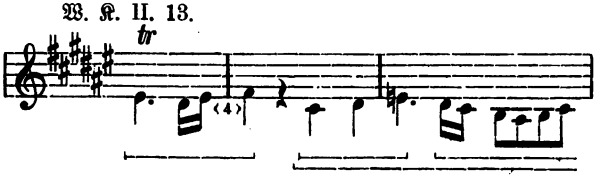


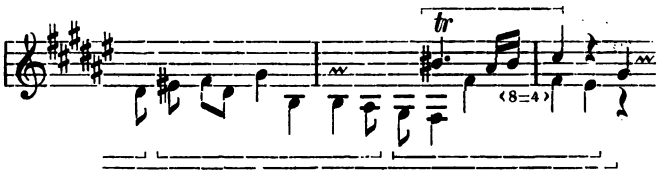
W. K. I. 22.



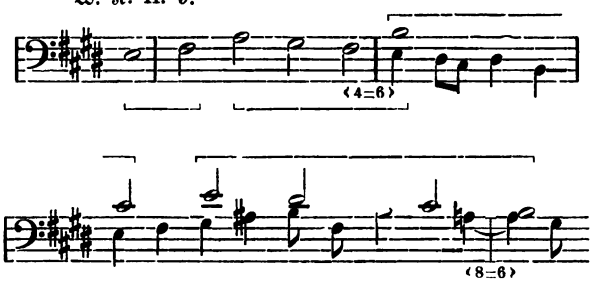


W. K. II. 13.



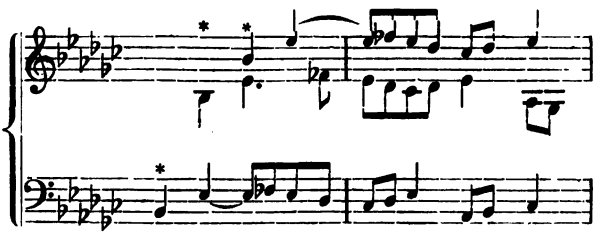


W. K. II. 9.

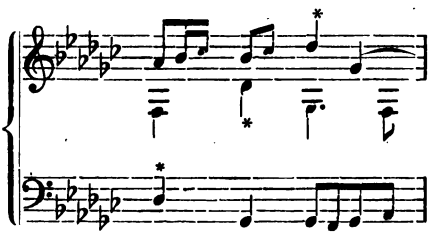


Die häufigen Umdeutungen sind für die fugierte Schreibweise ganz besonders charakteristisch und bilden ein Hauptunterscheidungsmittel gegenüber schlichter homophoner Melodiebildung. Daß der schlichten Melodiebildung Elisionen nicht fremd sind, sahen wir mehrfach; Umdeutungen dagegen setzen immerhin eine gewisse wenn auch nur fingierte Polyphonie voraus. Ohne Zweifel ist aber die Wiederholung eines kurzen prägnanten Sätzchens oder Halbsätzchens durch eine andere Stimme ein überaus bequemes Mittel, Störungen der Symmetrie zu bewirken, da naturgemäß das Ohr jederzeit dem neuen Anfange wirkliche Anfangsbedeutung beizumessen geneigt ist.

Es liegt außerhalb unserer Absicht, hier eine vollständige Anleitung zur Fugenkomposition zu geben; vielmehr handelte es sich nur darum, über die Fuge als besondere Form die nötigen Aufschlüsse zu gewinnen. Wir haben nur noch ergänzend zu bemerken, daß die Fuge der Lieblingstummelplatz aller kontrapunktischen Künste ist, nicht nur der doppelten Kontrapunkte in der Oktave und Duodezime oder auch Dezime, sondern auch aller Arten von Kanons. Jede Engführung ist schließlich eine kanonische Bildung; außer den schlichten Engführungen von Dux und Comes bringt aber die Fuge auch gelegentlich Engführungen des Themas mit seiner Verlängerung (Verkürzung), seiner Umkehrung oder gar mit dem Thema in rückläufiger Bewegung (vgl. Beethovens Fuge in Op. 106). Bach bringt in Nr. 8 des 1. Teils des Wohltemperierten Klaviers allerlei solche Künste zur Anwendung;



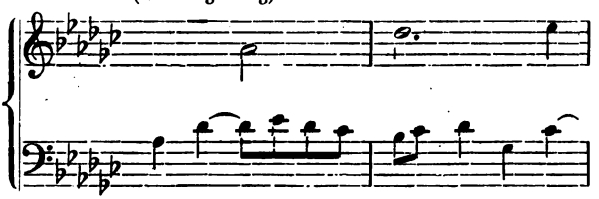
(Comes in engſter Folge dreimal)

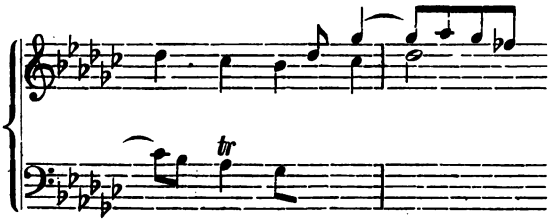


(Dux in der Umkehrung in engſter Folge dreimal)

und:

(Verlängerung)

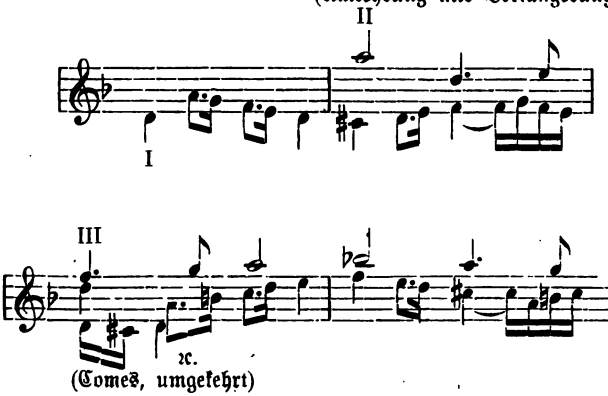




Eine Blumenlese künstlicherer Fugen ist Bachs „Kunst der Fuge", welche dem, der das Wesen der Fuge studieren will, neben dem Wohltemperierten Klavier ganz besonders ans Herz gelegt werden muß. Vieles dort angewandte konstituiert zwar nicht das Wesen der schlichten Fuge, kann aber schließlich doch jederzeit zur Anwendung kommen, wo man fugiert schreibt z. B. die Beantwortung eines Fugenthemas mit seiner Umkehrung oder Verlängerung, Verkürzung u. s. w. z. B.

Kunst der Fuge, Nr. 7.

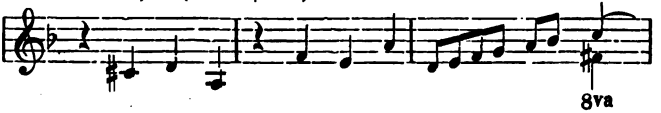
(Umkehrung und Verlängerung)

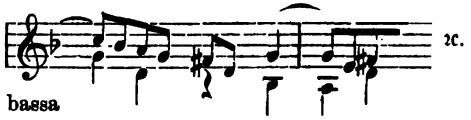


(Comes, umgekehrt)

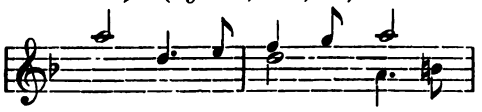
Eine Doppelfuge entsteht, wenn gleich mit dem Thema ein Kontrapunkt erscheint, der streng durch die ganze Fuge konserviert wird (natürlich zum Comes transponiert), sodaß er ebenfalls seinen eigenen Comes hat; doch legt man die Doppelfuge meist lieber so an, daß man die Kombination von Thema und Kontrapunkt erst als Gipfelung der Fuge (gegen Ende) bringt, vorher aber sowohl das Thema als den Kontrapunkt jedes für sich besonders durchführt. So hat Bach in der Kunst der Fuge einige Doppelfugen, u. a. Nr. X:

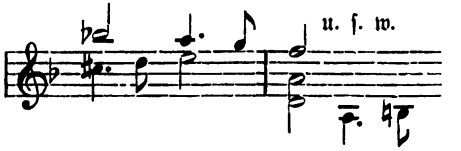
1. Subjekt (Kontrapunkt).



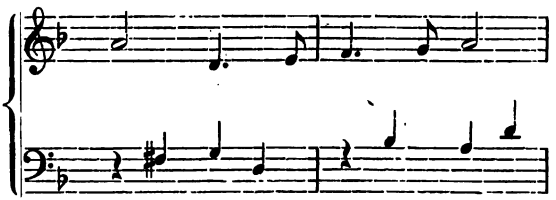


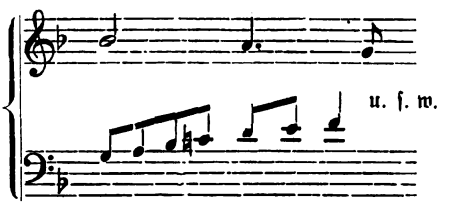
2. Subjekt (eigentliches Thema).





Kombination (3. Durchführung).





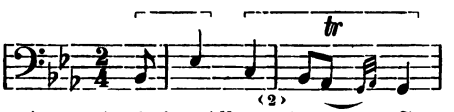
Ob der Komponist die Stimmen bei Beginn der Durchführung des zweiten Subjekts erst wieder sich sammeln lassen will oder sie gleich ganz beisammen behält, steht ganz in seinem Belieben.

Fugen, die einen Catus firmus umranken, oder die darin gipfeln,

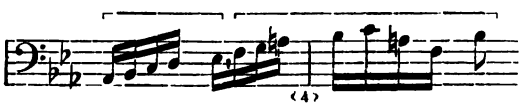
daß ein fortlaufender Cantus firmus (ein Choral, ein Volkslied) sich dem in der Fuge entwickelten Stimmengeflecht zugesellt, sind ähnlich zu beurteilen.

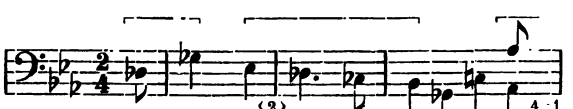
Wenn wir nun zum Schluß nach Art und Wert des von der eigentlichen Fuge abweichenden Fugato fragen, so sind hauptsächlich zwei Fälle zu unterscheiden, nämlich ob die Fugierung selbst als Thementeil anzusehen ist, oder aber ob sie nur Durchführung von Motiven eines vorausgegangenen Thementeils ist.

So ist z. B. die Fuge in Beethovens Op. 110 das kontrastierende zweite Thema eines rondoartig angelegten Satzes (allerdings ist dieses Thema das erste Mal sehr lang ausgesponnen — es ist eben eine wirkliche Fuge, die sogar nach Wiederkehr des unendlich wehmütigen ersten Themas als Inversione della fuga, d. h. mit Umkehrung des Thema wiederkehrt); die riesige Fuge in Op. 106 bestreitet einen großen Satz ganz allein. Dagegen ist aber in Op. 101 das Fugato nur Durchführung des bereits vorgetragenen Hauptgedankens, und noch deutlicher tritt dies Verhältnis im letzten Satz von Op. 27 I hervor, wo das Thema für die Fugierung etwas abgeändert ist:

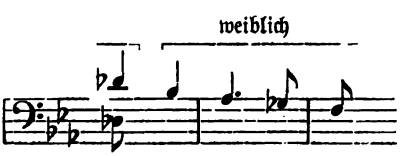


(Hauptgedanke des Allegro des letzten Satzes)





(Thema des Fugato) (weiblich . . .)



Ein hochbedeutsames Ergebnis muß aber die Betrachtung der fugierten Schreibweise für unser Verständnis des formalen Aufbaues überhaupt haben, nämlich die Einsicht, wie es möglich ist, längere Tonstücke von überzeugender Logik mit nur einem einzigen Thema aufzubauen. Ein Blick auf die Suiten, Partiten und andere Werke Bachs (auch z. B. die Präludien des Wohltemperierten Klaviers) lehrt, daß da, wo ein neuerer Tonsetzer sicher wenigstens ein im Charakter sich abhebendes Zwischenthema gebracht haben würde, der Meister der folgerechten Fortspinnung mit einem Thema auskommt, dem er immer neue Wendungen zu geben weiß. Sein Verfahren ist aber nichts weniger als etwa stereotyp und einseitig; manchmal verfährt er wirklich ganz nach Fugenart, d. h. er beteiligt mehrere Stimmen am Themenbau (ohne sich aber streng an die Quintbeantwortung der Fuge zu binden), indem er ein Glied von zwei, vier oder mehr Takten nach einander von verschiedenen Stimmen bringen läßt, in anderen Fällen baut er zunächst eine vollständige Periode auf, indem er die Melodiebildung in einer Stimme fortführt und die andern nur begleiten läßt, verlegt dann aber für einen zweiten Satz die Melodie in eine andere Stimme oder verteilt sie an die vorher begleitend gehaltenen, um vielleicht zuletzt wieder die ursprüngliche Verteilung der Rollen zurückkehren zu lassen, oder aber er verwebt gleich zuerst alle Stimmen fest ineinander zu einem durch den Gesamtrhythmus dargestellten Thema und erzielt dann durch mannigfache Versetzungen der Stimmen nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts der Oktave die das Interesse lebendig erhaltenden wechselnden Klangwirkungen. *In allen Fällen aber wird sich in der Tonartenordnung dasselbe Gesetz kundgeben, welches wir für alle Formen von der ersten bis zur vierten maßgebend fanden*, d. h. es wird zunächst eine Ausweichung nach der Oberdominante oder auch einer anderen nahestehenden Tonart das Interesse an der Haupttonart und der Wiederholung des Hauptgedankens auffrischen, eventuell wird die Mitte des Tonstücks einen durchführungsartigen fortschreitend modulierenden Teil aufweisen, bis endlich gegen das Ende die Haupttonart sich wieder festsetzt mit einer dem Anfang ähnlichen Gestaltung des thematischen Materials. Mit anderen Worten: solche reicher ausgestaltete Tonstücke mit nur einem Thema (einerlei Rhythmus und einerlei Melodie, ohne thematischen Kontrast) *reduzieren die Gliederung der Form auf das Harmonische*. Wir versagen es uns hier, ausgeführte Beispiele in Noten einzufügen; beinahe jedes Präludium des Wohltemperierten Klaviers mit Ausnahme weniger, die eine Art zweites Thema oder doch zweierlei sich ablösende figurative Formen haben (wie II. 12) kann als Beleg dienen.

So dürfen wir unsere Untersuchung über die Gesetze des Aufbaues musikalischer Formen, soweit das im engen Rahmen eines Katechismus möglich ist, als beendet ansehen und haben nur noch wenige Bemerkungen über die Verbindung von mehreren einer der beschriebenen Formen angehörigen Tonstücken zu cyklischen Werken

sowie über die in neuerer Zeit aufgestellte sogenannte „Psychologische Form" hinzuzufügen.

16. Was versteht man unter cyklischen Formen?

Schon bei der zweiten Form, noch mehr aber bei der dritten hatten wir Gelegenheit zu bemerken, daß ein schärfer kontrastierendes Thema gern ohne vermittelnde Modulation nach erfolgtem Abschluß in der Haupttonart, in einer fremden (aber verwandten) Tonart — besonders einer der Unterdominantseite — einsetzt und entweder auch selbständig abgeschlossen wird oder aber (das gewöhnliche) mittels eines ausgeführten Rückgangs in die Haupttonart und das Hauptthema wieder einmündet. Wir trafen sogar mehrere Fälle, wo ein solches kontrastierende, selbständig ansetzende Thema auch in anderer Taktart und anderem Tempo stand.

In Beethovens Sonaten sind charakteristische Beispiele solcher Tendenz des Zerfallens eines Tonstücks in selbständige Teile: der erste und letzte Satz der Sonata quasi una fantasia (!) Op. 27. I, ersterer in ein Andante $^4/_4$ und Allegro $^6/_8$, nach dem das Allegro (vermittelt) wiederkehrt, letzterer in ein Adagio $^3/_4$ und Allegro vivace $^2/_4$, welches gegen Ende eine kurze Wiederkehr das Adagio umschließt, zerfallend.

Es ist nur eine Vergrößerung der Dimensionen, wenn manche Konzertstücke zwischen Aufstellung und Wiederkehr des Hauptsatzes (Allegro) einen getragenen Mittelsatz einschieben, der mit der Wiederkehr, manchmal auch mit der ersten Aufstellung des Hauptsatzes verbunden ist; schließlich ist es aber doch auch nur eine wohlverständliche Bereicherung derselben Form, wenn statt der Wiederkehr des ersten Satzes nach dem kontrastierenden Mittelsatze ein neuer, aber in Charakter und Bewegungsart dem ersten nahe stehender folgt; damit haben wir aber die Form der dreisätzigen Sonate gleichviel ob für ein Soloinstrument oder für ein Duo, Trio, Quartett, Quintett, Sextett, Septett ꝛc. verschiedener oder zum Teil gleicher Instrumente oder fürs ganze Orchester (Symphonie). Bekanntlich ist die Symphonie aus der Ouvertüre entstanden, dem Orchestervorspiel der Oper, welches ursprünglich ein zwar zusammenhängendes aber dreigliedriges Stück war (die französische [Lullysche]: Adagio—Allegro—Adagio, die italienische [Scarlattische]: Allegro—Adagio—Allegro); die Sonate entwickelte sich zwar ursprünglich aus der Tokkata und Suite (worüber sogleich), fällt aber in ihrer ausgebildeten mehrsätzigen Form schließlich vollständig mit der Symphonie zusammen. Mit der thematischen Emanzipation des letzten Satzes gegenüber dem ersten wird aber aus der einfachen einheitlichen Form die cyklische, d. h. wir erhalten statt des Schemas A—B—A das neue A—B—C, bei welchem nur die Tonartenordnung die Einheit wahrt, d. h. zum Ausgang zurückleitet, freilich aber, wie gesagt, gewöhnlich auch die Charaktere des Anfangs- und Schlußsatzes Verwandtschaft zeigen. Die älteste cyklische, d. h. mehrere selbständige Tonstücke zu einem Ganzen vereinende Form ist die der Suite, die Verbindung einer größeren Anzahl von Tänzen (auch mit Auf-

nahme eines Präludiums, eines Themas mit Variationen, einer Fuge) die gegeneinander kontrastierten, aber alle in derselben Tonart standen (vgl. darüber den zweiten Teil unseres Katechismus [„Angewandte Formenlehre"]). Diese Einheit der Tonart ist nicht eine festere sondern eine losere Verbindung, weil sie nicht eine positive und negative Entwickelung im großen darstellt, sondern eben in der Tonart stehen bleibt, die einzelnen Stücke nur aneinanderreiht. Es ist daher durchaus als Weiterentwickelung der Form der Suite anzusehen, wenn dieselbe außer dem Kontrast der Taktarten, Tempi und charakteristischen Rhythmen der einzelnen Sätze (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sind die normalen Hauptbestandteile der älteren Suite) auch den Kontrast der Tonarten und Tongeschlechter benutzt, d. h. Anfang und Ende in eine Tonart setzt, aber eine oder mehrere Mittelsätze in fremden Tonarten bringt. Je nach der Anzahl der Sätze wird dann die Suite der Sonate und Symphonie mehr oder weniger ähnlich scheinen (die speziellen Unterschiede, welche den einen oder den anderen Namen zu wählen zwingen, gehören in die angewandte Formenlehre).

Da in Dur die Oberdominanttonart und in Moll die Paralleltonart im ersten Satze gewöhnlich eine große Rolle zu spielen haben (oft schon für das Zwischenglied des ersten Themas, besonders aber fürs zweite Thema), so ist die für selbständige Mittelsätze vorzugsweise zur Verwendung kommende Tonart die der Unterdominante (die wir aus dem gleichen Grunde in der dritten Form häufig als Tonart des selbständiger heraustretenden dritten Themas fanden), für Moll besonders auch die Parallele der Unterdominante.

Von Beethovens zweisätzigen Klaviersonaten stehen in Op. 49. II, 54 und 78 beide Sätze in derselben Tonart, in Op. 49. I, 90 und 111 steht der zweite in der Quintwechseltonart (Dur desselben Grundtones); der Mittelsatz steht in der Unterdominante in den dreisätzigen Op. 14. II, Op. 31. I, und Op. 53, und den viersätzigen Op. 2. II, 22, 31. III, in der Quintwechseltonart in den dreisätzigen Op. 10. II, Op. 14. I, Op, 27. II, Op. 79 und Op. 109 und den viersätzigen Op. 2. II, Op. 10. III, Op. 26, Op. 28, in der Parallele der Unterdominante (von Moll aus) in Op. 10. I, Op. 13, Op. 31. II, Op. 57, in der Parallele in Op. 27. I und Op. 111, in der Parallele der Oberdominante (von Dur aus) in Op. 81a, in der Oberterztonart (von Dur) in Op. 2. III, in der Unterterztonart in Op. 101, in der Unterkleinterztonart (Quintwechseltonart der Parallele) in Op. 7. Bei den viersätzigen steht der dritte Satz (Scherzo, Menuett oder dgl.) regelmäßig in der Haupttonart, nur in Op. 101 in der Quintwechseltonart und in Op. 106, wo das Scherzo vorausgeschickt ist und der eigentliche Mittelsatz (Adagio) dritter ist, steht dieser gar in der Quintwechseltonart der Gegenterztonart (B-dur—Ges-moll, geschrieben als Fis-moll). Schubert stellt in seiner B-dur-Sonate gar den zweiten Satz in Cis-moll gegenüber (wohl als Des-moll d. h. Gegenterzwechseltonart zu definieren).

Allgemein kann man sagen, daß der Komponist nach Möglichkeit

vermeidet, den kontrastierenden Satz in derselben Tonart zu bringen wie das zweite Thema des ersten Satzes.

Zweisätzige Werke kann man eigentlich kaum den cyklischen zuzählen, weil sie nicht die charakteristische Lostrennung eines Mittelsatzes in einer anderen Tonart haben. Verbinden sich Sätze gleicher Tonart und ähnlichen Charakters wie Beethovens Op. 49. II, Op. 54 und Op. 78 so müssen sie unter ähnlichem Gesichtspunkt als Verkettungen (nicht Entwickelung) angesehen werden wie die ältere Suite; verwandelt sich dagegen im zweiten Satze die Molltonart in die Durtonart desselben Grundtones (Quintwechseltonart), so kommt dabei eine ganz neue Wirkung zur Geltung, sofern solche Veränderung als Aufhellung, als Umwandlung des Charakters erscheint. Absichtlich haben wir diese Abweichung von der tonartlichen Einheit bisher noch nicht erwähnt, obgleich sie in jeder der vier Formen möglich und sogar recht häufig ist. Von großen viersätzigen Werken, hat z. B. die C-moll-Symphonie Beethovens den Schlußsatz in der Quintwechseltonart (1. Satz C-moll, 2. Satz As-dur, 3. Satz C-moll, 4. Satz C-dur), auch die IX. Symphonie hat als Haupttonart des Schlußsatzes D-dur (I. Satz D-moll, II. Satz [Scherzo] D-moll, III. Satz B-dur). Solches Durchdringen aus Moll nach Dur („durch Dunkel zum Licht") ist entschieden von packender Wirkung und gewiß gerechtfertigt, obgleich dadurch die Einheit der Tonart des Ganzen angetastet wird; es kommt da etwas zur Geltung, woraus man neuerdings ein ganz neues Formprinzip, das der psychologischen Form hat ableiten wollen.

17. Was versteht man unter psychologischer Form?

Eine Form, deren Wesen nicht in der Wiederkehr von Themen in ihrer ursprünglichen Gestalt (nach Dazwischentreten kontrastierender Themen oder freien Verarbeitungen der Motive der aufgestellten Themen) sondern in einer charakteristischen Entwickelung der Themen selbst besteht. Der ideale Typus solcher Formen würde etwa der sein, daß erst die Krönung, das Ende des Werkes das voll entwickelte Thema zu bilden hätte, welches im Anfang nur als Keim, als motivischer Ansatz vorhanden wäre; nur eine spezielle Abart wäre die Umbildung des Charakters eines Themas, derart, daß es zuerst Trauer oder tiefernstes Sinnen und Suchen und zuletzt Jubel, entzücktes Schauen ausdrückte. Da dergleichen im Rahmen der „architektonischen" Form aber nicht nur möglich sondern tausendmal dagewesen ist, so dürfte seine Aufstellung als neues Formprinzip kaum berechtigt sein. Das Entwickeln des Themas aus unscheinbaren Anfängen, nach Befund auch aus Moll nach Dur ist etwas uns längst Geläufiges sowohl als Vorausschickung einer Einleitung vor dem eigentlichen Thementeil oder auch als Vorbereitung des wirksamen Wiedereintritts der Themen in der Durchführung. Warum sollte nicht auch, z. B. eine fugierte Einleitung den Eintritt eines ausgebildeten Themas vorbereiten können? Darum aber auf die Wiederkehr des entwickelten Themas verzichten zu sollen, scheint eine ganz unbillige Forderung und eine entschiedene Unterschätzung der Kraft eines Themas. So

wenig der Architekt die strenge Nachbildung einander entsprechender Teile meiden wird, braucht der Musiker die wirkliche Wiederkehr zu scheuen. Immerhin ist es aber ersprießlich, die Möglichkeit der Umgestaltung und reicheren Ausgestaltung der Themen als Mittel der Steigerung des Interesses im Auge zu behalten. Tonstücke mit zwei Sätzen, deren zweiter in der Durtonart desselben Grundtones steht (Beethovens Op. 49. I, Op. 90, Op. 111), desgleichen einsätzige, welche einer Einleitung in Moll, einen Hauptsatz in Dur folgen lassen, bedürfen daher zu ihrer Erklärung keiner neuen Prinzipien, zumal schon in der dritten und vierten Form die Behandlung der im Verhältnis des Quintwechsels stehenden Tonarten als identischer etwas selbstverständliches ist (in Mollsätzen erscheint das zweite Thema, wenn es ein Durthema ist, bei der Wiederholung vorm Ende fast immer in der Quintwechseltonart). Ausgeführtere Einleitungen kontrastierenden Charakters zu Anfang eines Werkes sind häufig ästhetisch einfach damit zu motivieren, daß sie dem Charakter des Hauptthemas als Folie dienen sollen, mag die Einleitung in Moll stehen und das Thema in Dur (wie in Haydns Dur-Symphonie) oder umgekehrt (wie in der Freischützouvertüre oder Mendelssohns Rondo capriccioso u. s. w.) die Einleitung in Dur und der Hauptsatz in Moll.

Zu den cyklischen Werken gehören schließlich auch alle jene, welche — wenn sie auch aus noch so vielen einzelnen Nummern zusammengesetzt sind, doch ein Ganzes, ein einheitliches Kunstwerk bilden, also auch die Opern und Oratorien. Da bei diesen aber der Text (die Handlung) den eigentlichen inneren Zusammenhang wie auch die Kontraste und Entwickelungen bedingt, so können die rein musikalischen Formprinzipien nicht immer mit gleicher Konsequenz und Strenge zur Anwendung kommen; immerhin ist doch bei vielen Werken dieser größten Dimensionen eine Einheit der Tonart des Ganzen hervortretend z. B. bei Don Juan D-moll (D-dur), bei der Zauberflöte Es-dur, bei den Meistersingern C-dur u. s. w., obgleich natürlich im Verlauf derselben das gesamte Tonartengebiet begangen wird!

Von Max Hesse's illustrierten Katechismen erschienen bisher:

Band I: **Riemann, Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band II: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil. (Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band III: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** II. Teil. (Geschichte der Conformen.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.

Band IV: **Riemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre).
Brosch. 1.50 M. Geb. 1.80 M.

Band V: **Riemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VI: **Riemann, Katechismus des Klavierspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VII: **Pannenberg, Katechismus der Gesangskunst.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VIII: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** I. Teil. (Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1.80 M.

Band IX: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** II. Teil. (Angewandte Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Beide Teile zusammengebunden 3,50 M.

Band X: **Riemann, Katechismus des Generalbaßspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XI: **Riemann, Katechismus des Musikdiktats.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XII: **G. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XIII: **G. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XIV: **G. Schroeder, Katechismus des Dirigierens und Taktierens.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

In **Max Hesse's Verlag** in **Leipzig** erschien in neuer, **dritter** Auflage:

Musik-Lexikon

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium zu Hamburg.

Theorie und Geschichte der Musik,

die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, vollständige Instrumentenkunde.

Dritte

sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage.

Preis brosch. 10 M., in Halbfranzband geb. 12 M.

Hat das Werk sich schon in den beiden ersten Auflagen zahlreiche Freunde erworben, so ist dies bei der **neuen bedeutend umgearbeiteten dritten Auflage** noch in weit höherem Maße der Fall.

Die **gesamte Fachlitteratur des In- und Auslandes** hat sich sehr lobend über das Werk ausgesprochen. Einige ausländische Urteile mögen hier Platz finden:

Musical Times (London). „Dr. Riemanns Musik-Lexikon ist in der That in bezug auf Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit das bewunderungswürdigste Werk seiner Art, das wir noch gesehen haben."

Monthly Musical Record (London). „Das Lexikon ist ein Muster von Genauigkeit und Vollständigkeit."

Le Menestrel (Paris). „Riemanns Buch unterscheidet sich von allen bisher erschienenen Musik-Lexiken durch die sorgfältigste Redaktion — jede Zeile verrät den ausgezeichneten Gelehrten und Didaktiker, bietet eine Fülle von Originalität 2c.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Max Hesse's
illustrierte Katechismen
Band 9.

Katechismus
der

Kompositionslehre

(Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

II. Teil.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1889.

Katechismus

der

Kompositionslehre

(Formenlehre)

Den geehrten Lesern

zur Mitteilung, daß von Max Hesse's illustrierten Katechismen bisher erschienen:

Band I: **Riemann, Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band II: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil.
Band III: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** II. Teil.
Brosch. je 1,50 M. In 1 Band gebunden 3,50 M.
Band IV: **Riemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band V: **Riemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VI: **Riemann, Katechismus des Klavierspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VII: **Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VIII: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** I. Teil.
Band IX: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** II. Teil.
Brosch. je 1,50 M. In 1 Band gebunden 3,50 M.

Die Namen der Verfasser bürgen für die Gediegenheit des Inhalts.

Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen entgegen.

Hochachtungsvoll

Max Hesse's Verlag in Leipzig,
Johannesgasse 30.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1889.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Holzfreies Papier.

2. Teil.

1. Welche Art von Tonstücken eignen sich am besten für die ersten Versuche des Schülers in der praktischen Handhabung der im ersten Teil erläuterten Formen?

Selbstverständlich muß das Gestaltungsvermögen erst innerhalb enggezogener Grenzen geübt und entwickelt werden, ehe man an die Lösung größerer Aufgaben denken kann. Es wird daher vorausgesetzt, daß mit der Betrachtung der einzelnen Gruppen und Satztypen praktische Übungen in der Erfindung solcher den Typen entsprechenden Bildungen verbunden werden. Dabei wird der Lehrer zunächst dem Schüler Motive, die sich zur Fortspinnung eignen, an die Hand geben (vgl. z. B. die Aufgaben der „Systematischen Modulationslehre" des Verfassers [Hamburg, bei J. F. Richter 1887], wo anfangs für die Sätze die Harmoniefolgen, später für die ausgeführten Themen die Modulationen vorgeschrieben sind); bald wird es dessen aber nicht mehr bedürfen und der Schüler mit mehr Freude arbeiten, wenn er auch die Motive selbst erfinden darf. Für den Klavier spielenden Schüler ist das nächstliegende, daß er seine Erstlingsversuche in der Komposition für Klavier zu zwei Händen berechnet, weil ihm dabei der Schatz von Formeln und Spielarten, den er sich durch seine Studien auf dem Instrument in der Erinnerung angesammelt hat, genügendes Material für die Hervorbringungen der eigenen Phantasie an die Hand giebt. Der des Klavierspiels ganz unkundige Geiger wird aus dem gleichen Grunde am zweckmäßigsten für Streichinstrumente schreiben; wenn er auch nicht in gleichem Maße wie der Klavierspielende sich mehrstimmige Sätze zu eigen zu machen Gelegenheit gehabt hat, da er stets nur eine einzelne Stimme derselben auszuführen hatte, so wird er doch immerhin sich mit dieser als Glied im Ganzen haben fühlen lernen, sodaß es ihm nicht allzuschwer fallen kann — vorausgesetzt natürlich, daß er in den Kursen der Harmonielehre sich im einstimmigen Satz Note gegen Note und in der Figuration geübt hat, den Versuch zu wagen, für Streichquartett zu schreiben. Wichtig ist, daß diese ersten Versuche in der Komposition so vom Lehrer geleitet werden, daß

nahme eines Präludiums, eines Themas mit Variationen, einer Fuge) die gegeneinander kontrastierten, aber alle in derselben Tonart standen (vgl. darüber den zweiten Teil unseres Katechismus [„Angewandte Formenlehre"]). Diese Einheit der Tonart ist nicht eine festere sondern eine losere Verbindung, weil sie nicht eine positive und negative Entwickelung im großen darstellt, sondern eben in der Tonart stehen bleibt, die einzelnen Stücke nur aneinanderreiht. Es ist daher durchaus als Weiterentwickelung der Form der Suite anzusehen, wenn dieselbe außer dem Kontrast der Taktarten, Tempi und charakteristischen Rhythmen der einzelnen Sätze (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue sind die normalen Hauptbestandteile der älteren Suite) auch den Kontrast der Tonarten und Tongeschlechter benutzt, d. h. Anfang und Ende in eine Tonart setzt, aber eine oder mehrere Mittelsätze in fremden Tonarten bringt. Je nach der Anzahl der Sätze wird dann die Suite der Sonate und Symphonie mehr oder weniger ähnlich scheinen (die speziellen Unterschiede, welche den einen oder den anderen Namen zu wählen zwingen, gehören in die angewandte Formenlehre).

Da in Dur die Oberdominanttonart und in Moll die Paralleltonart im ersten Satze gewöhnlich eine große Rolle zu spielen haben (oft schon für das Zwischenglied des ersten Themas, besonders aber fürs zweite Thema), so ist die für selbständige Mittelsätze vorzugsweise zur Verwendung kommende Tonart die der Unterdominante (die wir aus dem gleichen Grunde in der dritten Form häufig als Tonart des selbständiger heraustretenden dritten Themas fanden), für Moll besonders auch die Parallele der Unterdominante.

Von Beethovens zweisätzigen Klaviersonaten stehen in Op. 49. II, 54 und 78 beide Sätze in derselben Tonart, in Op. 49. I, 90 und 111 steht der zweite in der Quintwechseltonart (Dur desselben Grundtones); der Mittelsatz steht in der Unterdominante in den dreisätzigen Op. 14. II, Op. 31. I, und Op. 53, und den viersätzigen Op. 2. II, 22, 31. III, in der Quintwechseltonart in den dreisätzigen Op. 10. II, Op. 14. I, Op, 27. II, Op. 79 und Op. 109 und den viersätzigen Op. 2. II, Op. 10. III, Op. 26, Op. 28, in der Parallele der Unterdominante (von Moll aus) in Op. 10. I, Op. 13, Op. 31. II, Op. 57, in der Parallele in Op. 27. I und Op. 111, in der Parallele der Oberdominante (von Dur aus) in Op. 81a, in der Oberterztonart (von Dur) in Op. 2. III, in der Unterkleinterztonart (Quintwechseltonart der Parallele) in Op. 7. Bei den viersätzigen steht der dritte Satz (Scherzo, Menuett oder dgl.) regelmäßig in der Haupttonart, nur in Op. 101 in der Quintwechseltonart und in Op. 106, wo das Scherzo vorausgeschickt ist und der eigentliche Mittelsatz (Adagio) dritter ist, steht dieser gar in der Quintwechseltonart der Gegenterztonart (B-dur—Ges-moll, geschrieben als Fis-moll). Schubert stellt in seiner B-dur-Sonate gar den zweiten Satz in Cis-moll gegenüber (wohl als Des-moll d. h. Gegenterzwechseltonart zu definieren).

Allgemein kann man sagen, daß der Komponist nach Möglichkeit

vermeidet, den kontrastierenden Satz in derselben Tonart zu bringen wie das zweite Thema des ersten Satzes.

Zweisätzige Werke kann man eigentlich kaum den cyklischen zuzählen, weil sie nicht die charakteristische Lostrennung eines Mittelsatzes in einer anderen Tonart haben. Verbinden sich Sätze gleicher Tonart und ähnlichen Charakters wie Beethovens Op. 49. II, Op. 54 und Op. 78 so müssen sie unter ähnlichem Gesichtspunkt als Verkettungen (nicht Entwickelung) angesehen werden wie die ältere Suite; verwandelt sich dagegen im zweiten Satze die Molltonart in die Durtonart desselben Grundtones (Quintwechseltonart), so kommt dabei eine ganz neue Wirkung zur Geltung, sofern solche Veränderung als Aufhellung, als Umwandlung des Charakters erscheint. Absichtlich haben wir diese Abweichung von der tonartlichen Einheit bisher noch nicht erwähnt, obgleich sie in jeder der vier Formen möglich und sogar recht häufig ist. Von großen viersätzigen Werken, hat z. B. die C-moll-Symphonie Beethovens den Schlußsatz in der Quintwechseltonart (1. Satz C-moll, 2. Satz As-dur, 3. Satz C-moll, 4. Satz C-dur), auch die IX. Symphonie hat als Haupttonart des Schlußsatzes D-dur (I. Satz D-moll, II. Satz [Scherzo] D-moll, III. Satz B-dur). Solches Durchdringen aus Moll nach Dur („durch Dunkel zum Licht") ist entschieden von packender Wirkung und gewiß gerechtfertigt, obgleich dadurch die Einheit der Tonart des Ganzen angetastet wird; es kommt da etwas zur Geltung, woraus man neuerdings ein ganz neues Formprinzip, das der psychologischen Form hat ableiten wollen.

17. Was versteht man unter psychologischer Form?

Eine Form, deren Wesen nicht in der Wiederkehr von Themen in ihrer ursprünglichen Gestalt (nach Dazwischentreten kontrastierender Themen oder freien Verarbeitungen der Motive der aufgestellten Themen) sondern in einer charakteristischen Entwickelung der Themen selbst besteht. Der ideale Typus solcher Formen würde etwa der sein, daß erst die Krönung, das Ende des Werkes das voll entwickelte Thema zu bilden hätte, welches im Anfang nur als Keim, als motivischer Ansatz vorhanden wäre; nur eine spezielle Abart wäre die Umbildung des Charakters eines Themas, derart, daß es zuerst Trauer oder tiefernstes Sinnen und Suchen und zuletzt Jubel, entzücktes Schauen ausdrückte. Da dergleichen im Rahmen der „architektonischen" Form aber nicht nur möglich sondern tausendmal dagewesen ist, so dürfte seine Aufstellung als neues Formprinzip kaum berechtigt sein. Das Entwickeln des Themas aus unscheinbaren Anfängen, nach Befund auch aus Moll nach Dur ist etwas uns längst Geläufiges sowohl als Voraussschickung einer Einleitung vor dem eigentlichen Thementeil oder auch als Vorbereitung des wirksamen Wiedereintritts der Themen in der Durchführung. Warum sollte nicht auch, z. B. eine fugierte Einleitung den Eintritt eines ausgebildeten Themas vorbereiten können? Darum aber auf die Wiederkehr des entwickelten Themas verzichten zu sollen, scheint eine ganz unbillige Forderung und eine entschiedene Unterschätzung der Kraft eines Themas. So

wenig der Architekt die strenge Nachbildung einander entsprechender Teile meiden wird, braucht der Musiker die wirkliche Wiederkehr zu scheuen. Immerhin ist es aber ersprießlich, die Möglichkeit der Umgestaltung und reicheren Ausgestaltung der Themen als Mittel der Steigerung des Interesses im Auge zu behalten. Tonstücke mit zwei Sätzen, deren zweiter in der Durtonart desselben Grundtones steht (Beethovens Op. 49. I, Op. 90, Op. 111), desgleichen einsätzige, welche einer Einleitung in Moll, einen Hauptsatz in Dur folgen lassen, bedürfen daher zu ihrer Erklärung keiner neuen Prinzipien, zumal schon in der dritten und vierten Form die Behandlung der im Verhältnis des Quintwechsels stehenden Tonarten als identischer etwas selbstverständliches ist (in Mollsätzen erscheint das zweite Thema, wenn es ein Durthema ist, bei der Wiederholung vorm Ende fast immer in der Quintwechseltonart). Ausgeführtere Einleitungen kontrastierenden Charakters zu Anfang eines Werkes sind häufig ästhetisch einfach damit zu motivieren, daß sie dem Charakter des Hauptthemas als Folie dienen sollen, mag die Einleitung in Moll stehen und das Thema in Dur (wie in Haydns Dur-Symphonie) oder umgekehrt (wie in der Freischützouvertüre oder Mendelssohns Rondo capriccioso u. s. w.) die Einleitung in Dur und der Hauptsatz in Moll.

Zu den cyklischen Werken gehören schließlich auch alle jene, welche — wenn sie auch aus noch so vielen einzelnen Nummern zusammengesetzt sind, doch ein Ganzes, ein einheitliches Kunstwerk bilden, also auch die Opern und Oratorien. Da bei diesen aber der Text (die Handlung) den eigentlichen inneren Zusammenhang wie auch die Kontraste und Entwickelungen bedingt, so können die rein musikalischen Formprinzipien nicht immer mit gleicher Konsequenz und Strenge zur Anwendung kommen; immerhin ist doch bei vielen Werken dieser größten Dimensionen eine Einheit der Tonart des Ganzen hervortretend z. B. bei Don Juan D-moll (D-dur), bei der Zauberflöte Es-dur, bei den Meistersingern C-dur u. s. w., obgleich natürlich im Verlauf derselben das gesamte Tonartengebiet begangen wird!

Von Max Hesse's illustrierten Katechismen erschienen bisher:

Band I: **Riemann, Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band II: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil. (Geschichte der Musikinstrumente und Geschichte der Tonsysteme und der Notenschrift.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band III: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** II. Teil. (Geschichte der Conformen.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Beide Teile in 1 Band gebunden 3,50 M.

Band IV: **Riemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre).
Brosch. 1.50 M. Geb. 1.80 M.

Band V: **Riemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VI: **Riemann, Katechismus des Klavierspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VII: **Pannenberg, Katechismus der Gesangskunst.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band VIII: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** I. Teil. (Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1.80 M.

Band IX: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** II. Teil. (Angewandte Formenlehre.) Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Beide Teile zusammengebunden 3,50 M.

Band X: **Riemann, Katechismus des Generalbaßspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XI: **Riemann, Katechismus des Musikdiktats.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XII: **G. Schroeder, Katechismus des Violinspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XIII: **G. Schroeder, Katechismus des Violoncellospiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Band XIV: **G. Schroeder, Katechismus des Dirigierens und Taktierens.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung.

In **Max Hesse's Verlag** in **Leipzig** erschien in neuer, **dritter** Auflage:

Musik-Lexikon

von

Dr. Hugo Riemann,

Lehrer am Konservatorium zu Hamburg.

Theorie und Geschichte der Musik,

die Tonkünstler alter und neuer Zeit mit Angabe ihrer Werke, vollständige Instrumentenkunde.

Dritte

sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage.

Preis brosch. 10 M., in Halbfranzband geb. 12 M.

Hat das Werk sich schon in den beiden ersten Auflagen zahlreiche Freunde erworben, so ist dies bei der **neuen bedeutend umgearbeiteten dritten Auflage** noch in weit höherem Maße der Fall.

Die **gesamte Fachlitteratur des In- und Auslandes** hat sich sehr lobend über das Werk ausgesprochen. Einige ausländische Urteile mögen hier Platz finden:

Musical Times (London). „Dr. Riemanns Musik-Lexikon ist in der That in bezug auf Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit das bewunderungswürdigste Werk seiner Art, das wir noch gesehen haben."

Monthly Musical Record (London). „Das Lexikon ist ein Muster von Genauigkeit und Vollständigkeit."

Le Menestrel (Paris). „Riemanns Buch unterscheidet sich von allen bisher erschienenen Musik-Lexiken durch die sorgfältigste Redaktion — jede Zeile verrät den ausgezeichneten Gelehrten und Didaktiker, bietet eine Fülle von Originalität 2c.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Max Hesse's
illustrierte Katechismen
Band 9.

Katechismus
der

Kompositionslehre

(Formenlehre)

von

Dr. Hugo Riemann,
Lehrer am Konservatorium in Hamburg.

II. Teil.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1889.

Katechismus

der

Kompositionslehre

(Formenlehre)

Den geehrten Lesern

zur Mitteilung, daß von Max Hesse's illustrierten Katechismen bisher erschienen:

Band I: **Riemann, Katechismus der Musikinstrumente** (Instrumentationslehre). Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band II: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** I. Teil.
Band III: **Riemann, Katechismus der Musikgeschichte.** II. Teil.
Brosch. je 1,50 M. In 1 Band gebunden 3,50 M.
Band IV: **Riemann, Katechismus der Orgel** (Orgellehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band V: **Riemann, Katechismus der Musik** (Allgemeine Musiklehre).
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VI: **Riemann, Katechismus des Klavierspiels.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VII: **Dannenberg, Katechismus der Gesangskunst.**
Brosch. 1,50 M. Geb. 1,80 M.
Band VIII: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** I. Teil.
Band IX: **Riemann, Katechismus der Kompositionslehre.** II. Teil.
Brosch. je 1,50 M. In 1 Band gebunden 3,50 M.

Die Namen der Verfasser bürgen für die Gediegenheit des Inhalts.

Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen entgegen.

Hochachtungsvoll

Max Hesse's Verlag in Leipzig,
Johannesgasse 30.

Leipzig,
Max Hesse's Verlag.
1889.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

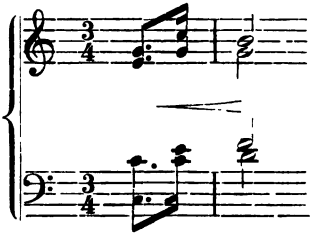
Holzfreies Papier.

2. Teil.

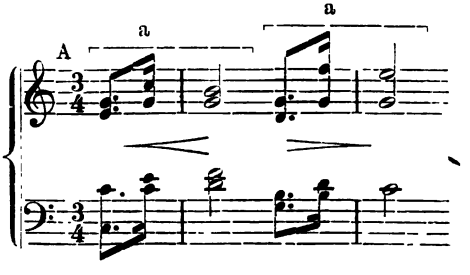
1. Welche Art von Tonstücken eignen sich am besten für die ersten Versuche des Schülers in der praktischen Handhabung der im ersten Teil erläuterten Formen?

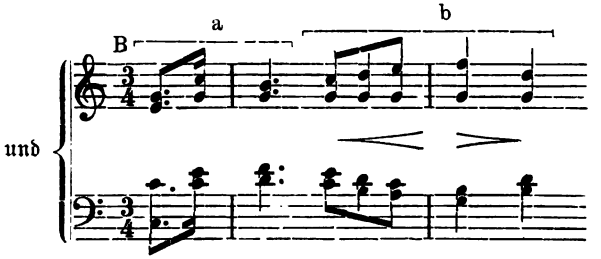
Selbstverständlich muß das Gestaltungsvermögen erst innerhalb enggezogener Grenzen geübt und entwickelt werden, ehe man an die Lösung größerer Aufgaben denken kann. Es wird daher vorausgesetzt, daß mit der Betrachtung der einzelnen Gruppen und Satztypen praktische Übungen in der Erfindung solcher den Typen entsprechenden Bildungen verbunden werden. Dabei wird der Lehrer zunächst dem Schüler Motive, die sich zur Fortspinnung eignen, an die Hand geben (vgl. z. B. die Aufgaben der „Systematischen Modulationslehre" des Verfassers [Hamburg, bei J. F. Richter 1887], wo anfangs für die Sätze die Harmoniefolgen, später für die ausgeführten Themen die Modulationen vorgeschrieben sind); bald wird es dessen aber nicht mehr bedürfen und der Schüler mit mehr Freude arbeiten, wenn er auch die Motive selbst erfinden darf. Für den Klavier spielenden Schüler ist das nächstliegende, daß er seine Erstlingsversuche in der Komposition für Klavier zu zwei Händen berechnet, weil ihm dabei der Schatz von Formeln und Spielarten, den er sich durch seine Studien auf dem Instrument in der Erinnerung angesammelt hat, genügendes Material für die Hervorbringungen der eigenen Phantasie an die Hand giebt. Der des Klavierspiels ganz unkundige Geiger wird aus dem gleichen Grunde am zweckmäßigsten für Streichinstrumente schreiben; wenn er auch nicht in gleichem Maße wie der Klavierspielende sich mehrstimmige Sätze zu eigen zu machen Gelegenheit gehabt hat, da er stets nur eine einzelne Stimme derselben auszuführen hatte, so wird er doch immerhin sich mit dieser als Glied im Ganzen haben fühlen lernen, sodaß es ihm nicht allzuschwer fallen kann — vorausgesetzt natürlich, daß er in den Kursen der Harmonielehre sich im einstimmigen Satz Note gegen Note und in der Figuration geübt hat, den Versuch zu wagen, für Streichquartett zu schreiben. Wichtig ist, daß diese ersten Versuche in der Komposition so vom Lehrer geleitet werden, daß

womöglich nicht nur ein Melodiefaden, sondern zugleich die Begleitung mit erfunden wird, d. h. daß das Motiv, welches zu einem Thema fortgesponnen werden soll, vor dem innern Ohr womöglich gleich als polyphones Gebilde erscheint. Daß solche Konzeption bei dem Anfänger eine einfache sein wird, ist natürlich; doch wird es nur zweckmäßiger Hinweise bedürfen, um ein lebendiges Vorstellen der harmonischen Natur des Motivs und etwaiger polyrhythmischen Elemente zu bewirken. Vorbehalten muß dabei natürlich eine reichere Ausgestaltung bei der eigentlichen Ausarbeitung oder für den Verlauf der weiteren Entwickelung des Themas bleiben. Für den ersten Anfang mag immerhin ein einfacher Satz Note gegen Note vorgestellt werden, d. h. also neben der Melodie hauptsächlich Harmonie, während die Rhythmik der Begleitstimmen sich zunächst der der Melodiestimmen streng anschließt. Jedenfalls werde aber gleich rhythmische Prägnanz der Motive gefordert. Es sei z. B. das Produkt dieser ersten Phantasiethätigkeit das Motiv:

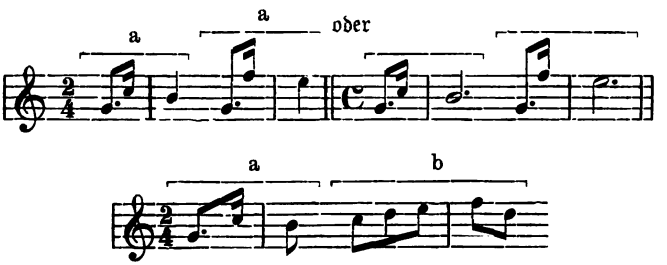


so wird für den weiteren Aufbau schon der Wille eingreifen können, (oder nenne man es bewußte Vorstellung, Absicht) und entweder eine Nachbildung dieses ersten Motives oder aber eine abweichende Bildung gegenüberstellen, d. h. nach der Terminologie unseres ersten Teils, man wird entweder den Gruppentypus A oder auch B für die erste Bildung wählen, wenn man nicht gleich weitere Möglichkeiten in Betracht ziehen und das Motiv als Repräsentanten eines schweren Taktes nehmen will. Die Gruppen A und B könnten sich also z. B. so gestalten:

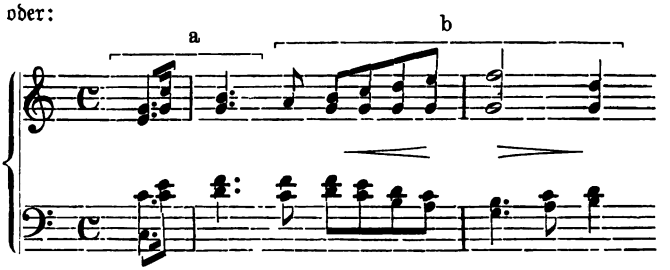




Vielleicht ist es nicht überflüssig, für B daran zu erinnern, daß die vermehrte Auftaktigkeit des Motivs b die Endnote von a notwendig verkürzt, was durchaus nicht als eine Veränderung des Motivs a anzusehen ist; ja es ist bei der Konzeption des Motivs a noch nicht einmal durchaus geboten, den $^3/_4$ Takt zu wählen, sondern es wären auch z. B. folgende Fortbildungen möglich.

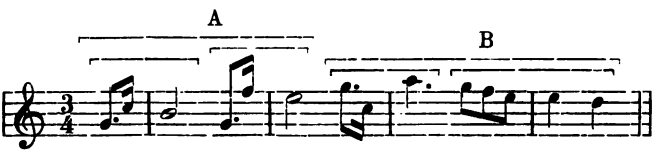


oder:

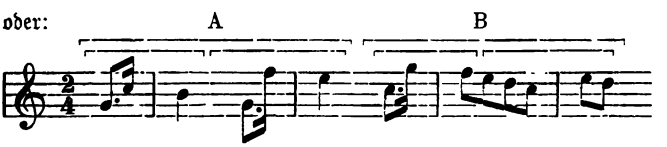


Die Phantasie wird also durch die Wahl der Taktart, des Gruppentypus und weiter des Halbsatz- und Satztypus keineswegs außer Thätigkeit gesetzt; selbst vorausgesetzt, daß diese Wahlen rein verstandes-

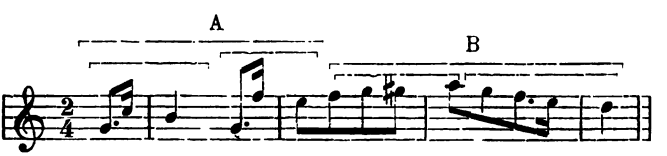
mäßige und nicht spontane, impulsive, also doch letzten Endes auch auf die Phantasie zurückzuführende Willensäußerungen wären (letzteres werden sie stets sein, wenn man nicht gerade schematisch die Typen durchgebildet) so hat die Phantasiethätigkeit doch unter allen Umständen sich damit aus gewissen gegebenen Bedingungen zu fügen; denn nur ein völlig phantasieloser, gänzlich unmusikalischer Mensch würde rein verstandesmäßig das Motiv a transponieren, d. h. auf dem Liniensysteme verschieben oder es abändern, um ein b zu erhalten. Vollends gar gewinnt aber die Phantasie nun für den Aufbau der zweiten Symmetrie weiten Spielraum. Zur Fortsetzung von A stehen die Halbsatztypen AB^1, AB^2 und AB^3 als ebenso viele verschiedene Möglichkeiten der Phantasiethätigkeit offen, was aber durchaus nicht so verstanden zu werden braucht, daß nun mit nüchterner Absichtlichkeit die eine oder die andere Möglichkeit gewählt, „probiert" würde; vielmehr ist sowohl die schematische Aufstellung als die Übung dieser verschiedenen Arten des Weiterwachsens (unwillkürlich fallen einem die Monokotyledonen und Dikotyledonen der Botanik ein) nur dahin zu verstehen, daß der Phantasie die verschiedenen Richtungen ihrer Bethätigung gezeigt werden müssen, damit sie sich nach allen Seiten gleich leicht bewegen lernen. Der Typus AB^1 könnte nun z. B. folgende Bildungen treiben (wir lassen die Begleitstimmen weg, was auch der angehende Kompositionsschüler thun darf, solange er nicht eine Abweichung von der für den Anfang genommenen mehrstimmigen Ausgestaltung konzipiert):

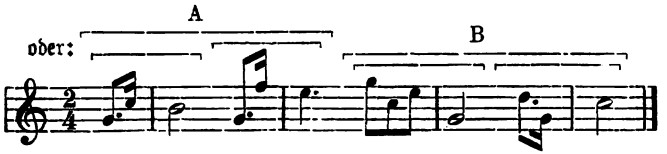


oder:

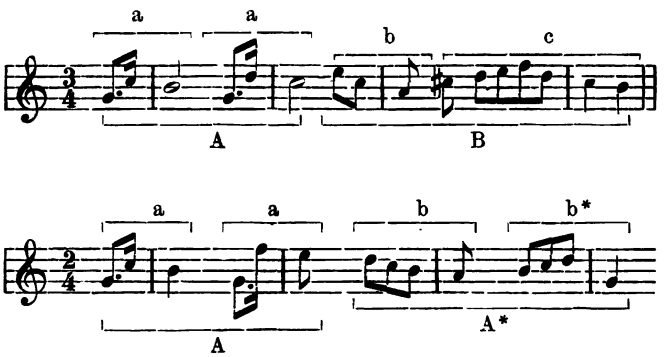


AB^2 könnte so ausfallen:

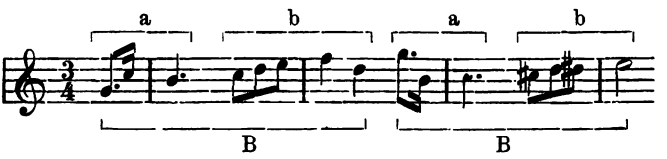


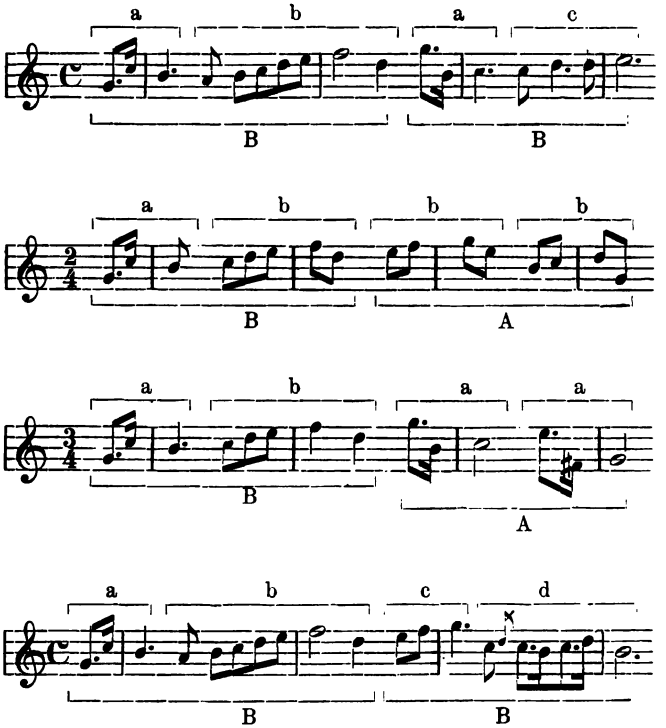


wobei die Phantasie schon einer schwierigeren Aufgabe gegenübersteht (dem Wiederauftreten von a nach b); und AB^3 (unter Berücksichtigung einer Andersgestaltung) der ersten Nachahmungen von a) vielleicht so:



Aber welche Fülle von Möglichkeiten thut sich gar auf, wenn wir B fortzubilden suchen! BB^1 und BB^2 kommen gar nicht in Betracht, weil unser Motiv a gleich mit Auftakt beginnt; aber jenachdem wir BB^3 oder BB^4 oder gar BB^5 oder aber eine der drei Formen von BA wählen, wird die Phantasie jedesmal vor einer Fülle von Möglichkeiten stehen, da uns ja auch für die Harmoniefolgen keine weiteren Normen vorgeschrieben sind, als die als Konsequenzen der innerhalb der ersten Gruppen gewählten sich ergebenden:





Jenachdem die Wahl der Gruppentypen des ersten Halbsatzes getroffen ist, erscheinen nun aber für den Nachsatz gewisse Wege so gut wie verschlossen. Denn:

Einem Vordersatz des Typus **BB**^{5} (= **a b c d**) wird man nicht einen Nachsatz folgen lassen, der lauter neue Motive brächte, während man umgekehrt einem Vordersatz des Typus **AB**^{1} nicht gern einen mit denselben Motiven gebildeten gegenüberstellen wird (doch ist letzteres häufiger, als ersteres). Ein zweiter Satz wird mit dem ersten Hauptmotiv beginnen (wenn auch dasselbe transponierend) wenn der Nachsatz des ersten sich desselben enthielt; er wird es nicht thun, wenn der erste Satz im Vorder- oder Nachsatz dieselben Motive brachte. Auch für die Harmonieentwickelung wird der erste Halbsatz in gewissem Maße entscheidend. Macht der erste Halbsatz einen (unvollkommenen) Ganzschluß, so wird der zweite gern einen Halbschluß machen, sodaß der zweite Satz in der Haupttonart fortfahren und schließen kann. Macht dagegen der erste Halbsatz einen Halbschluß und der zweite einen Ganzschluß, so wird der zweite Satz

gern sich nach einer nahverwandten Tonart wenden und zu einem Halbschlusse führen, nach welchem der erste Satz wieder beginnen kann, oder aber er macht eine Modulation zu einer Tonart, in welcher (nach einem Halbschluß oder Ganzschluß) ein neuer Gedanke einsetzt, wobei auch die Umdeutung des Schlußtakts zum Anfangstakte möglich ist.

Die Fülle der Möglichkeiten ist in der That eine so große, daß trotz bewußter Auswahl des einen oder anderen Weges der Phantasie noch Freiheit genug bleibt.

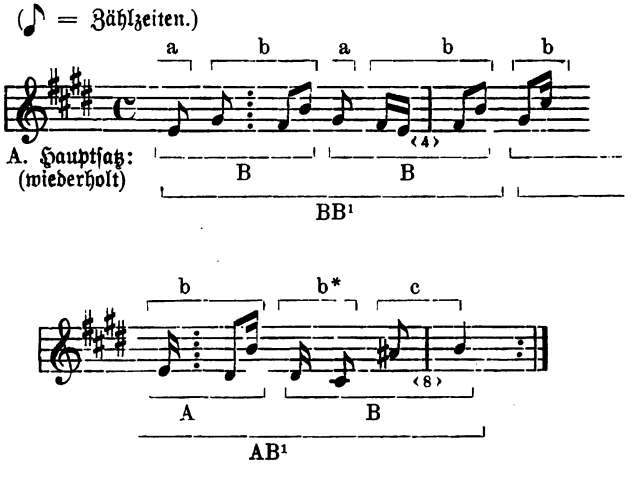
Sobald vom bloßen Durchprobieren der Halbsatztypen zur Bildung kleiner Stücke von zwei oder mehr achttaktigen Sätzen fortgeschritten wird, ist es durchaus geboten, daß der Lehrer vom Schüler die Bezeichnung des Tempos oder Charakters der Stücke fordert, also Überschriften wie Allegro, Andante, Adagio, Allegretto, Andantino, Presto u. s. w. Es wird nicht schädlich sein, wenn er zugleich angeben läßt, welche Werte Zählzeiten sind (2 ♩, 2 𝅗𝅥, 2 ♩., 3 ♩, 3 ♪, 3 ♩. in Klammer zur Tempovorschrift gesetzt; bei ausschließlicher Beschränkung auf die Notierung wirklicher Takte — d. h. unter Ausschluß von Taktarten, welche nur eine Zählzeit oder mehr als drei enthalten —, ist die Vorzeichnung der Anzahl der Zählzeiten durch 2 oder 3 beim Schlüssel genügend.

Mit Recht halten schon die älteren Lehrer der Komposition solche kleine Stücke („Handstücke" nannte man sie im vorigen Jahrhundert: jetzt nennt man sie „Bagatellen", „Charakterstücke", „Impromptus", „Lieder ohne Worte", „lyrische Stücke", „Miniaturen" und mit tausend anderen Namen), für die ersten Kompositionsversuche für besonders geeignet und zwar darum, weil der Schüler dabei nicht von vorherein an eine bestimmte Taktart oder eine bestimmte Bewegungsart innerhalb einer solchen gebunden ist. Das ist aber auch der Grund, weshalb der Lehrer außer stande ist, für ihren Aufbau weitere praktische Anweisungen zu geben. Wir können nur wiederholt darauf hinweisen, daß eine verständige Abwägung der beiden Hauptfaktoren alles Kunstbildens, der Einheit und Mannichfaltigkeit hier fast noch mehr geboten ist, als bei der Komposition von Stücken der weiterhin beschriebenen Arten, welche bestimmte Auftaktsformen und Schlußbildungen voraussetzen. Jedes beliebige Motiv von irgend welcher rhythmischen und melodischen Prägnanz wird sich leicht zu einem hübschen Stücke von zwei, drei oder noch mehr Sätzen fortentwickeln lassen, wenn man zur rechten Zeit durch kontrastierende Motive Abwechselung bringt, aber auch zur rechten Zeit auf das Motiv zurückkommt. Meister des Satzes solcher kleiner Stücke sind Theodor Kirchner und Stephen Heller, deren spezifisches Talent auf diesem Gebiete liegt, ferner Robert Schumann, auch Mendelssohn (Lieder ohne Worte, Kinderstücke) und Schubert (Moments musicaux). Doch vergesse man auch Beethovens Bagatellen (besonders Op. 33 und 126) nicht; von Bach gehören die Inventionen hierher sowie viele seiner einfacheren Präludien. Die Analyse solcher Stücke hat natürlich mit den selbstschöpferischen Übungen Hand in Hand zu gehen. Kein

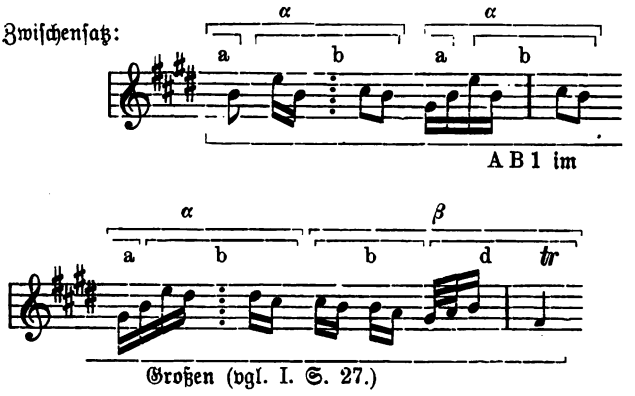
Lehrer kann gute Vorbilder erſetzen; erſt indem der Schüler konſtatiert, wie ſolche den Typen der Lehre entſprechen, macht er dieſe ſelbſt für ſich lebendig und bedeutſam. Der nächſte Schritt vorwärts von der Kompoſition ſolcher kleinen Stücke ohne eigentliches kontraſtierende Seitenthema (oder mit einer die Rückkehr zum Hauptgedanken oder doch mindeſtens zur Haupttonart wirkſam vermittelnden Zwiſchenpartie) iſt der zu Variationen ſowie zu Kompoſitionen von Tanzſtücken und Märſchen und kleinern Liedern.

2. Giebt es für die Anlage von Variationen eines Themas beſtimmte Normen?

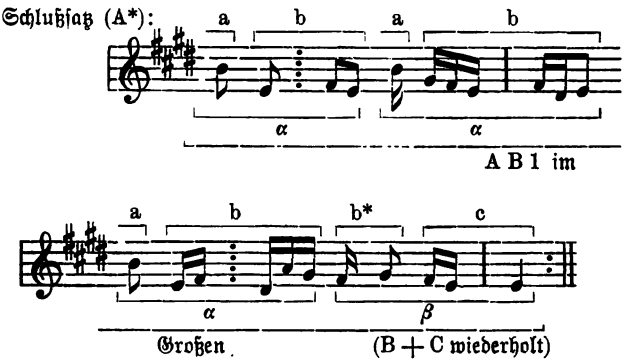
Die Variationenform iſt eine ſehr dehnbare. Natürlich kann der Anfänger nicht daran denken, Werke wie Beethovens Op. 34 oder den letzten Satz der Eroica oder Brahms' Op. 56a als Vorbild zu nehmen, um Variationen zu ſchreiben. Er thut gut, ſeine Kräfte zunächſt an ſolchen Variierungen zu üben, welche man ehedem Doubles nannte, d. h. mannichfaltigen Figurationen eines leicht kenntlichen Themas ohne Veränderung der Tonart und Taktart wie des Tempo. Ein Muſterbeiſpiel ſolcher Doubles iſt der Schlußſatz von Händels E-dur-Suite, bekannt unter dem Namen der Harmo-ous-blacksmith-Variationen. Das Thema iſt dreigliederig, macht zu Ende des erſten Satzes einen Ganzſchluß zur Dominante, beginnt den Zwiſchenſatz in der Haupttonart und wendet ihn zum Halbſchluß und ſchließt mit einem ganz in der Haupttonart gehaltenen Satze, deſſen Motiv als Umkehrung des Hauptmotivs gelten kann:



B. Zwischensatz:



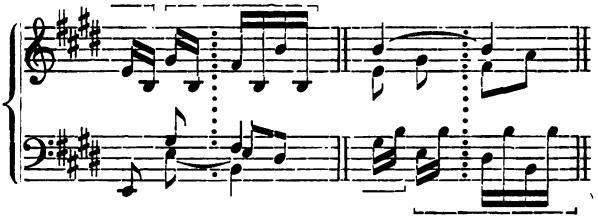
C. Schlußsatz (A*):



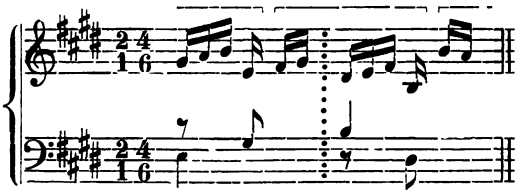
Dieses schlichte Thema, dessen eigentliches Hauptmotiv dieses:

ist, variiert nun Händel in fünf Doubles von denen die ersten vier zu zwei und zwei derart zusammengehören, daß die zweite Variation gegenüber der ersten und die vierte gegenüber der dritten beinahe nur als eine Stimmenversetzung erscheint (ich sage beinahe, denn Händel hat nicht den doppelten Kontrapunkt dabei angewandt, sondern nur die Bewegungsart und die Form der Motive beibehalten, ohne die Stimmen reell zu vertauschen):

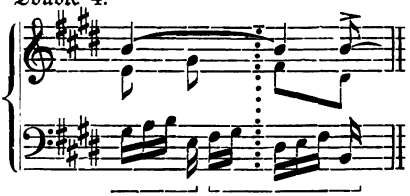
Double 1. Double 2.



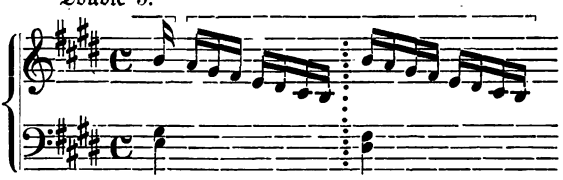
Double 3.



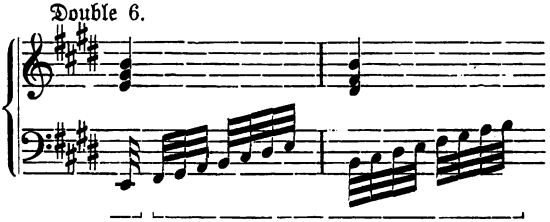
Double 4.



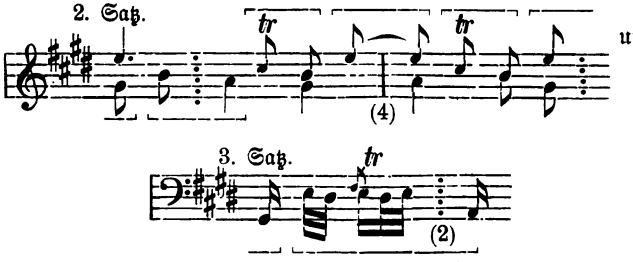
Double 5.



Double 6.



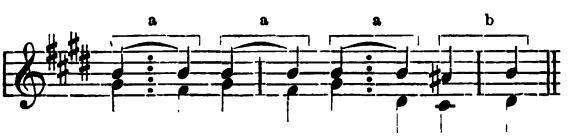
Die hier von uns gegebenen Anfänge verraten die Art der Figuration, welche das Wesen der einzelnen Variationen ausmacht. Während im Thema selbst Achtelbewegung vorherrscht, nehmen die erste und die ihr parallele zweite Variation glatte Sechzehntelbewegung an; die zweite bringt noch als weitere Steigerung an einigen der Stellen im zweiten und dritten Satz, wo das Thema selbst Sechzehntel hat, kleine Triller:

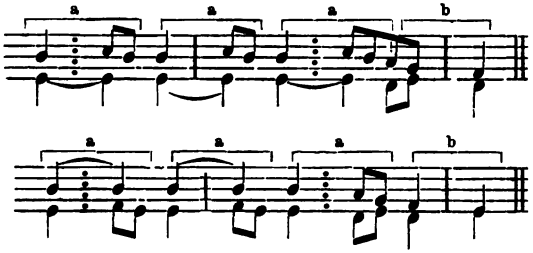


Die dritte und vierte Variation nehmen durchweg Triolenbewegung in Sechzehnteln an (Motiv) und die fünfte bringt eine durchgeführte skalenförmige Figuration in Zweiunddreißigsteln, die bei den Schlüssen im 7.—8. Takt jedes der drei Sätze in ruhige Sechzehntel zurücklenkt. Das Beispiel lehrt

1. daß eine Variation gewöhnlich ein Figurationsmotiv (oder eventuell einige abwechselnde) festhält und dadurch den Charakter eines (durch die gesteigerte Bewegungsart) kontrastierenden selbständig in sich abgeschlossen Teils annimmt;
2. daß nicht alle Töne der Melodie in der Variation konserviert zu werden brauchen, sondern daß es genügt, wenn der Kern der melodischen Entfaltung derselbe bleibt;
3. daß der Aufbau (die Form) dieselbe bleiben muß;
4. daß die Harmonie wohl leichte Veränderungen durch neue Vorhalte und Durchgänge oder durch Hinweglassung der im Thema enthaltenen erfahren kann, in der Hauptsache aber in der gleichen Stellung zur Form bleiben muß.

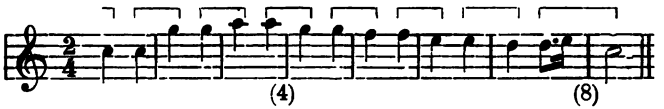
Als melodischer Kern des Themas muß gelten:



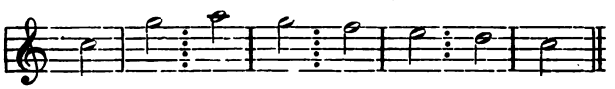


Die einzige besondere Abweichung von demselben ist die Verwandlung der weiblichen Endungen des Motivs a im zweiten Satz in eine selbständige Harmonievertretung (a^+ statt $e^{\frac{6}{4}}$).

Als zweites Musterbeispiel dienen Mozarts Variationen über Ah, vous dirai-je Maman! Wir notieren aus Raumrücksichten nur kurze Anfänge. Das Thema ist äußerst einfach

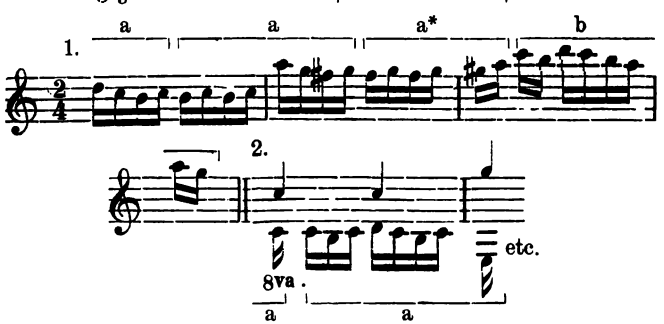


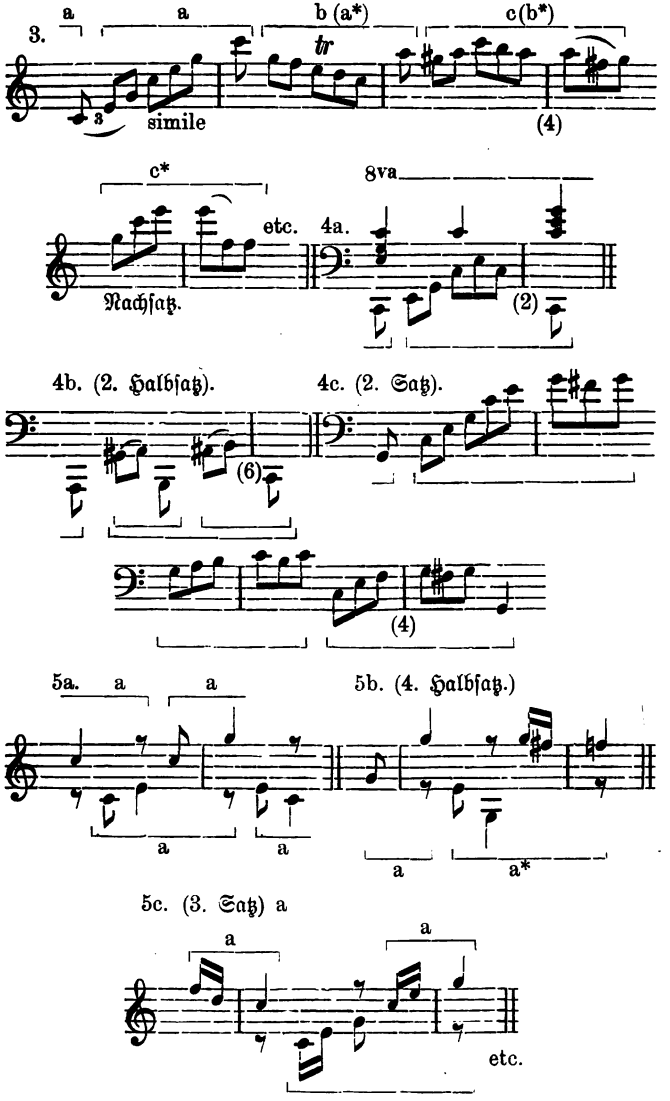
d. h. wenn wir die Tonrepetitionen beseitigen:

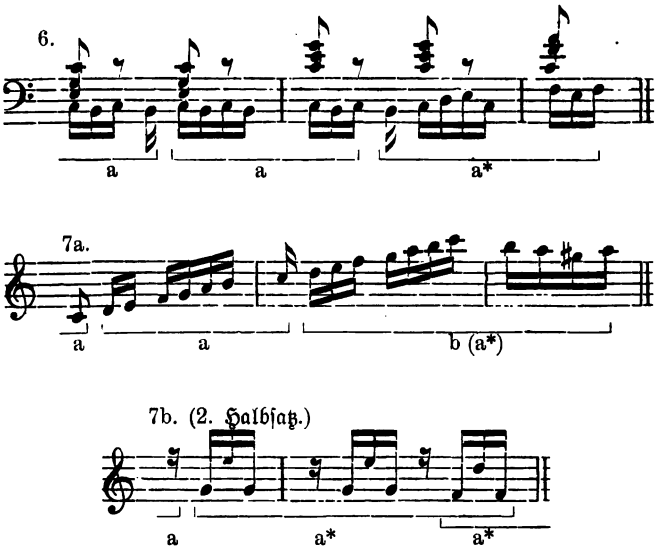


Dieser Hauptsatz kehrt nach einem aus denselben Motiven gebildeten mixolydischen Zwischensatze von ebenfalls acht Takten getreu wieder.

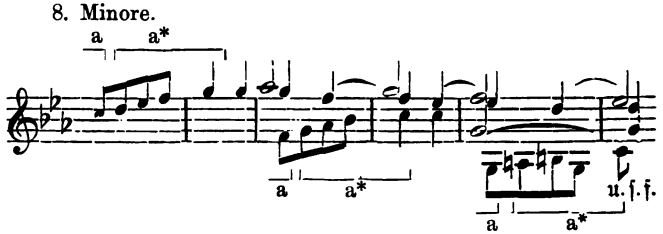
Die Figurationsmotive der ersten Variationen sind:



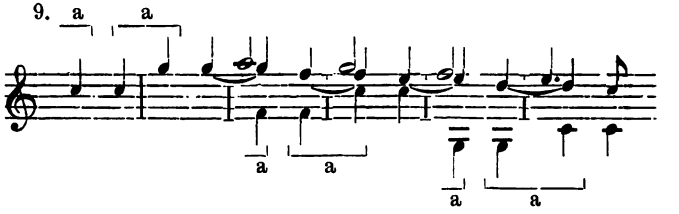

3.
a
a
b (a*)
c(b*)
tr
simile
(4)
c*
etc.
Nachſatz.
8va
4a.
(2)
4b. (2. Halbſatz).
(6)
4c. (2. Satz).
(4)
5a.
a
a
a
a
5b. (4. Halbſatz.)
a
a*
5c. (3. Satz) a
a
a
etc.



Bis hierher ſind auch Mozarts Variationen nur Doubles. Mit der achten aber betritt er das Gebiet der freieren Variation, indem er das Thema in Moll bringt und die Stimmen einander frei nachahmen läßt:

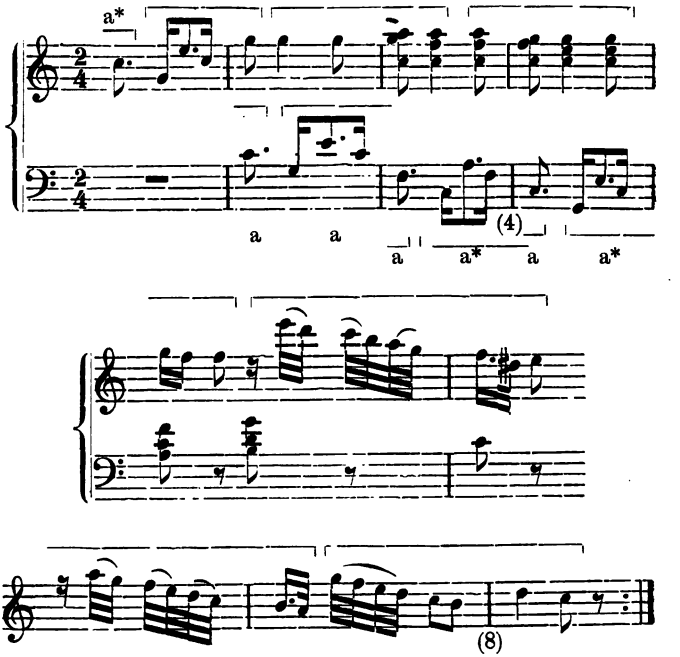


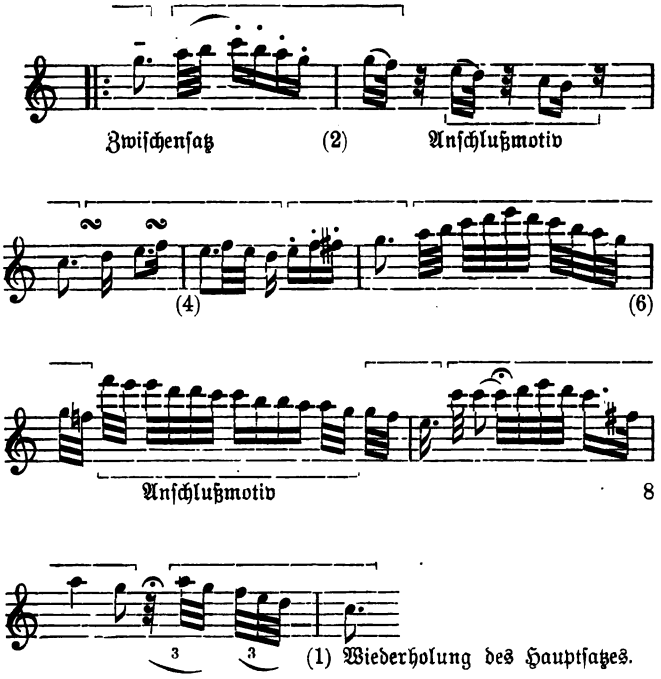
wobei der Mittelſatz ſich durch intereſſante Chromatik heraushebt. Die 9. Variation ſteht wieder in Dur (Maggiore) iſt aber übrigens der 8. nahe verwandt:



Die zehnte steht wieder mehr auf dem Boden der 1.—7. (Double), führt aber außer im 1. und 5. Halbsatz durchweg Chromatik in die Melodie ein; das Figurationsmotiv ist das von 7b.

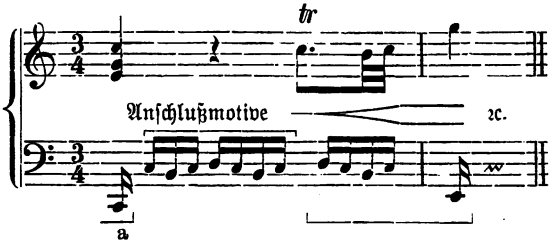
Die elfte Variation ändert das Tempo und gestaltet das simple Thema zu einem hübschen kantabeln Adagio um; nur der erste Halbsatz ist noch ziemlich getreu, interessiert aber dafür durch Imitationen:

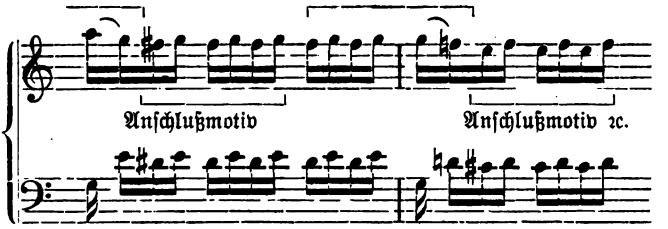




(1) Wiederholung des Hauptsatzes.

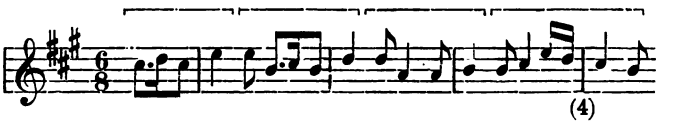
Die letzte Variation endlich verändert auch die Taktart, konserviert übrigens das Thema sehr getreu und arbeitet mit den Figurationsmotiven der ersten und zweiten Variation, nur sind die Sechzehntel erheblich schneller als dort:



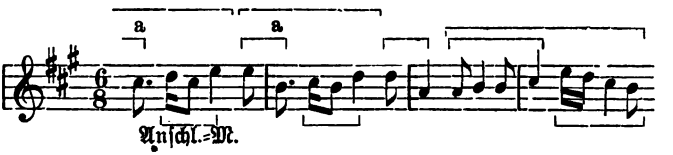


der letzte (6.) Halbſatz (mit ſeiner aus Var. 8 und 10 bekannten Chromatik) wird wiederholt, worauf endlich noch zwei zweitaktige und drei eintaktige Schlußbeſtätigungen folgen.

Man ſehe auch weitere Variationenwerke Mozarts durch, um mehr und mehr Möglichkeiten der figurativen Auszierung des Themas kennen zu lernen, z. B. den 1. Satz der A-dur-Sonate, deſſen Thema:



entweder wie hier mit männlichen Schlüſſen verſtanden werden muß oder fortgeſetzt mit Anſchlußmotiven:



Auch in dieſem Variationencyklus bringt Mozart zuerſt einige Doubles, dann eine Variation in Moll und zum Schluß eine gedehnte kantable (Adagio) und eine ſchnelle (Allegro) in veränderter Taktart ($^4/_4$). Ebenſo angelegt ſind auch die Variationen der D-dur-Sonate (Schlußſatz), die auch eine (die 9.) Nummer mit kanoniſchen Anſätzen enthalten. Von Beethovens Variationenwerken ſtehen die einfachſten (z. B. die über Nel cor non più mi sento) noch faſt ganz auf den Standpunkten der Doubles und bringen neben ſchlichten Figurierungen nur einmal eine Mollvariation; dagegen ſind die größten Variationenwerke dieſes unübertroffenen Meiſters ſo frei angelegt wie überhaupt nur möglich. Wohl das ſchönſte Variationenwerk, das überhaupt je geſchrieben wurde, iſt Beethovens Op. 34. Dasſelbe ſtellt dem Thema in F-dur $^2/_4$ Adagio, Variationen in D-dur

$^2/_4$ Adagio, B-dur $^6/_8$ Allegro ma non troppo, G-dur Allegretto $^4/_4$, Es-dur $^3/_4$ Minuetto, C-moll $^2/_4$ Allegretto (alla marcia), F-dur $^6/_8$ Allegretto (mit freier Coda) und F-dur $^2/_4$ Adagio molto gegenüber, d. h. giebt eine Suite in verschiedenen Ton- und Taktarten stehender Charakterstücke, die aber doch die hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des Themas konservieren, vor allem ausnahmslos seine Form festhalten, nämlich den Aufbau

Hauptsatz: acht Takte, 1.—3. Gruppe mit weiblichen Schlüssen (auf den 4. Takt Halbschluß), 4. Gruppe mit männlichem Ganzschluß.

Zwischensatz: vier Takte, die erste Gruppe mit halbtaktigem Anschlußmotiv, die zweite Gruppe mit männlichem Schluß zur Oberdominante mit zwei eintaktigen Bestätigungen und mixolydischem Generalauftakt zur

Wiederholung des Hauptsatzes (acht Takte).

Nur die sechste Variation bringt nach der Wiederholung des Hauptsatzes eine längere Coda, zunächst eine viertaktige Schlußbestätigung, die nochmals ansetzt (aber in F-moll statt F-dur) und einen Schluß nach C-molldur macht, welcher nicht weniger als neun eintaktige Bestätigungen erfährt, ehe er sich zum mixolydischen Generalauftakt (c^7) umwandelt und zur letzten Variation führt, die nur eine getreue Wiederholung des etwas mehr gedehnten Themas mit reichster Auszierung ist; nur der siebente Takt (die Penultima) erhält auf den Quartsextakkord (c^6_4) eine kleine Kadenz, und dem Schlußtakte folgt eine ganz schlichte Wiederholung des letzten Halbsatzes in der Gestalt des Themas und endlich noch eine Wiederholung der letzten Gruppe. Die Variationenwerke Beethovens wird natürlich jeder Kunstjünger sämtlich durchgehen, um eine Fülle von Anregungen zu erhalten. Ganz besonders empfehlenswert ist das Studium der in in den Sonaten Op. 57 (Appassionata) und Op. 111 enthaltenen Variationen, welche durchaus nur Doubles sind d. h. weder die Taktart, noch die Tonart oder das Tempo ändern.

Sehr strenge Variationen (doch mit Veränderungen des Tempo und Wechsel des Tongeschlechts) sind Mendelssohns „Variations sérieuses, noch strengere dessen Es-dur-Variationen (Op. 82), auch Schuberts B-dur-Variationen (in Op. 142, eine Variation in B-moll), sowie die den zweiten Satz seiner A-moll-Sonate bildenden in C-dur (eine Variation C-moll). Von Variationen für Streichinstrumente seien nur als die populärsten genannt die Haydns über das „Gott erhalte Franz den Kaiser" und als die schönsten und großartigsten die Beethovens im Cis-moll-Quartett Op. 131, von Orchester-Variationen nur die in Beethovens Eroica (Schlußsatz) und die von Brahms über ein Thema von Haydn (Op. 56a). Die Klavier-Variationenwerke von Brahms studiere man als die kompliziertesten zuletzt. Für die Anlage kanonischer oder fugierter Variationen sind besonders auch noch Bachs 30 Variationen in G-dur (die „Goldbergschen") ein klassisches Vorbild von imposanter Künstlichkeit.

3. Welchen besonderen Anforderungen haben die verschiedenen Arten von Tanzstücken zu genügen?

Allen Tänzen, gleichviel ob sie noch heute getanzt werden oder nur Instrumentalstücke von einer, ehemaligen Tänzen entsprechenden Physiognomie sind, eignet ein bestimmter Charakter, der getroffen werden muß, wenn ein Tonstück den Namen des einen oder des anderen Tanzes mit Recht tragen soll. Dieser Charakter beruht

a) im Tempo,
b) in der Taktart,
c) in gewissen rhythmischen Eigentümlichkeiten, welche von den Pas des betreffenden Tanzes herzuleiten sind.

Hiernach unterscheiden wir a) langsame und schnelle Tänze, resp. solche von mittlerer Bewegungsart; oder b) solche im geraden (Dupel-) Takt und solche im ungeraden (Tripel-) Takt; und c) solche die gegangen und solche, die gesprungen werden. Von diesen sind die schlichtesten die langsamen, gegangenen, im geraden Takt; der Tripeltakt ist, sofern er zwei Zeiten für den Auftakt nimmt (sie nicht zusammenziehend), lebendiger, unruhiger, sofern er die schwere Zeit in doppelter Dauer giebt (nach dem, was wir über die Natur des Rhythmus ♩ | 𝅗𝅥 wissen) behaglich, bequem, vielleicht sogar leichter verständlich als der Dupeltakt; sofern er dagegen die Dauer der leichten Zeit (im Auftakt) verdoppelt, schwerfällig und breitspurig. Es wird für die freie Komposition, für die Erfindung charakteristischer Themen von hoher Bedeutung sein, wenn man seine Phantasie in der Nachbildung bestimmter Tanztypen übt; wir gehen daher die wichtigsten einzeln mit Beispielen durch. Wir beginnen mit den gegangenen Tänzen.

4. Welche Tänze werden gegangen?

Zu den Tanzstücken gehört in gewissem Sinne auch der Marsch. Es dürfte schwer sein, zwischen Tänzen, die in langsamer Bewegung gegangen werden, und dem Marsch im engsten Sinne eine wirkliche Grenzscheide zu finden; auf alle Fälle gehört der feierliche Aufzug, der doch in der That ein Marsch ist, zu den Bestandteilen einer Ballettmusik, und ist zum mindesten ebenso sehr Tanz wie etwa eine ernste Pantomime. Schon Walther sagt in seinem Lexikon (1732), der Marsch habe mit der Entrée große Gemeinschaft, nur daß er mehr Passagen als diese zulasse. Eine vortreffliche Definition giebt Koch (Kompositionslehre, III. S. 49): „Er verlangt eine ernsthafte Bewegung in der geraden Taktart und ein sehr bestimmtes und ununterbrochenes Metrum... Der gewöhnliche Überhang der Cäsuren der Absätze und Kadenzen des Marsches, welcher aus dem einigemal wiederholten Anschlage der Cäsurnote besteht,... scheint bloß deswegen eingeführt worden zu sein, um denjenigen Schritt, welcher zwischen dem Ende eines melodischen Teils und dem Anfange des folgenden gemacht werden muß, nicht ohne metrische Unterstützung

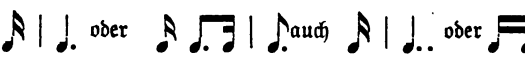
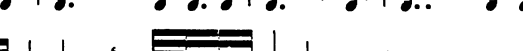
zu lassen." Für nicht zum Marschieren bestimmte, sondern nur als Teile cyklischer Werke gedachte Stücke in Marschform, „kann dieser Überhang, der ohnedies, wenn er mehrmals gebraucht wird, keine gute Wirkung thut, ganz und gar wegfallen; nur muß alsdann die metrische Bewegung von der Grundstimme oder auch von den Mittelstimmen lebhaft genug erhalten werden." Sulzers Theorie der schönen Künste [Art. „Marsch"] betont dazu noch besonders die häufige Anwendung punktierter Rhythmen; „dabei ist aber wohl zu beobachten, daß die Einer (eintaktigen Motive) paarweis aufeinander folgen, damit der Rhythmus gerade bleibe. Von vier zu vier Takten muß der Einschnitt am fühlbarsten sein." Zugleich bemerkt er auch, daß für Kavalleriemärsche, sowie für Aufzüge, bei denen nicht marschiert werde, die Vorschriften nicht so streng seien, weil die Abhängigkeit vom Schritt nicht in gleichem Maße vorhanden sei; überhaupt habe der Marsch je nach seiner Bestimmung seinen Charakter wesentlich zu modifizieren.

Wir haben dem nur wenig mehr beizufügen. Die Militärmärsche sind entweder Parademärsche (frz. Pas ordinaires, die eigentlichen schlichten Märsche, mit mäßiger, dem normalen Puls und der normalen Gangweise entsprechender Bewegung, nämlich die Zählzeiten = 75 M. M.) oder Geschwindmärsche, (Quickmärsche, frz. Pas accélerés, Pas redoublés, = 108 M. M.) oder endlich Sturmmärsche (frz. Pas de charge = 120 M. M.). Noch langsamer als der Parademarsch ist der Trauermarsch (Marcia funebre, Marche funèbre) der regelmäßig in Moll statt Dur steht (Dur schrieben die Alten für den Marsch sonst als selbstverständlich vor) und in seiner ganzen Anlage ernster, schwerer zu halten ist (bei militärischen Leichenbegängnissen ist für ihn die gedämpfte Trommel selbstverständlich). Militärmärsche sind natürlich für Militärmusik, d. h. ausschließlich für Blas- und Schlaginstrumente berechnet, während Märsche (Aufzüge) als Bestandteile der Oper oder des Balletts, also Märsche im Theater oder Konzertsaal nach Belieben das Streichorchester mit in Anspruch nehmen. Uns geht hier aber zunächst die Instrumentierungsfrage nicht an, da wir nur nach Form und Charakter des Marsches fragen und vorläufig sogar hauptsächlich an Klavierstücke in Marschform denken. Fällt aber der äußere instrumentale Apparat des Marsches weg, so müssen die charakteristischen rein musikalischen Merkmale um so mehr vorhanden sein, wenn der Name zu Recht bestehen soll. Gedenken wir der drei oben (S. 19) aufgestellten Mittel der Charakteristik (Tempo, Takt, Rhythmus), so sagen uns die Anweisungen Walthers, Kochs und Sulzers vollkommen genug. Denn

a) das Tempo des Marsches ist und muß sein ein Gangtempo (Andante), mag dasselbe auch je nach dem intendierten Spezialcharakter beschleunigt (Avanciermarsch [Geschwindmarsch], Triumphmarsch) oder gehemmt (Trauermarsch, feierlicher Aufzug [Priestermarsch]) erscheinen.

b) die **Taktart** ist eine geradzahlige, d. h. zwei oder vier Zählzeiten enthaltende; natürlich kann aber für die einzelnen Zählzeiten Unterdreiteilung eintreten (𝄵, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{4}$ (2 ♩.), $\frac{6}{8}$ (2 ♩.), $\frac{12}{8}$ (4 ♩.) u. s. f.)

c) der **Rhythmus** muß die Zählzeiten, da von diesen die Schritte (Pas) abhängen, deutlich machen, darf also nicht in allen Stimmen gleichzeitig lange Noten oder Passagen bringen; das Grundmaß der Bewegung muß immer deutlich markiert bleiben. Punktierte Noten sind darum häufig, weil sie einen Auftakt zur folgenden Zählzeit ergeben, welcher diese lebendiger einführt

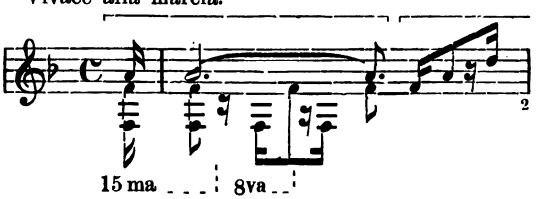
z. B.  oder auch  oder

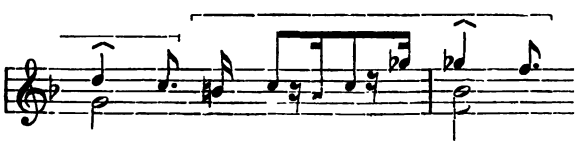
und u. s. f.

Einige Themenanfänge mögen das Gesagte illustrieren:

Beethoven Op. 101, 2. Satz.

Vivace alla marcia.

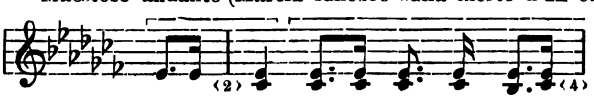


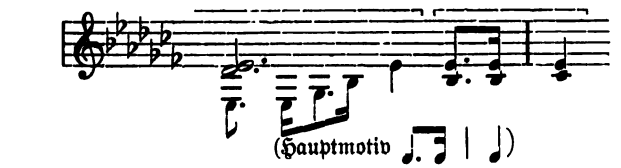


(Unterteilungsmotive fortgesetzt)

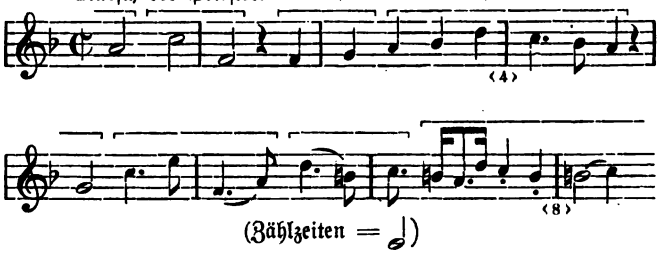
Beethoven Op. 26, 3. Satz.

Maestoso andante (Marcia funebre sulla morte d'un eroe)

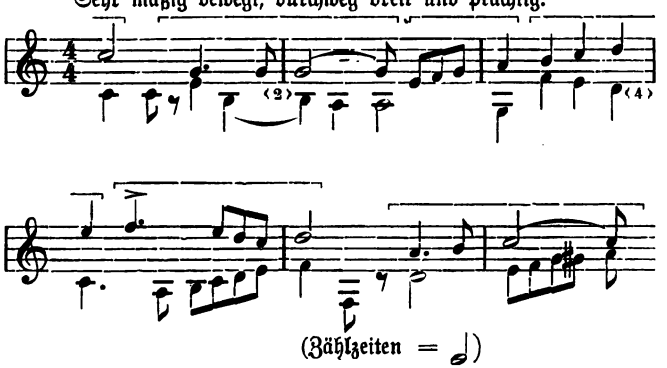




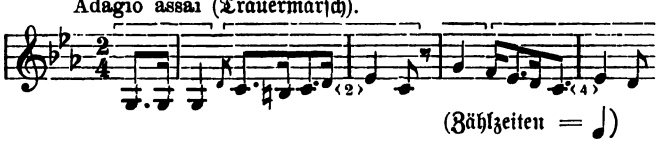
Mozart, Zauberflöte.
Marsch der Priester.



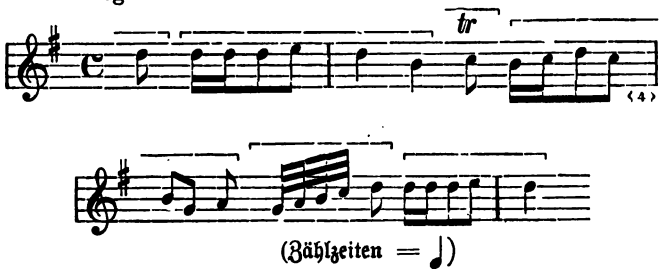
Wagner, Meistersinger.
Sehr mäßig bewegt, durchweg breit und prächtig.



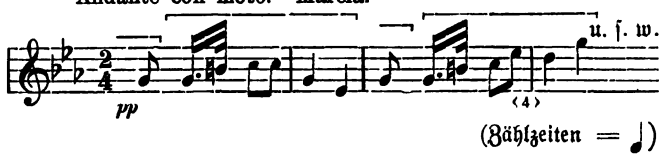
Beethoven, Eroica.
Adagio assai (Trauermarsch).



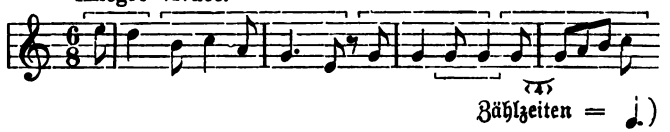
Schubert, Op. 51, II (Marches militaires.).
Allegro molto moderato.



Schubert, Op. 54 (Divertissement à l'Hongroise.).
Andante con moto. Marcia.



Schubert, Op. 121 (Marches caractéristiques.).
Allegro vivace.

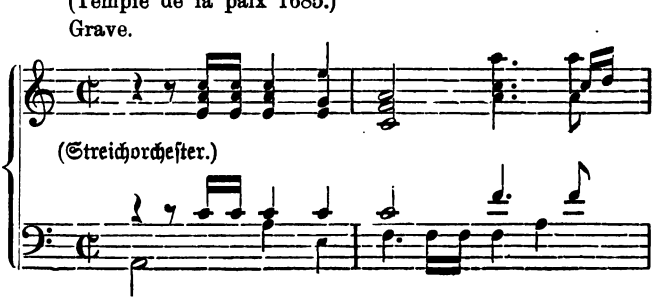


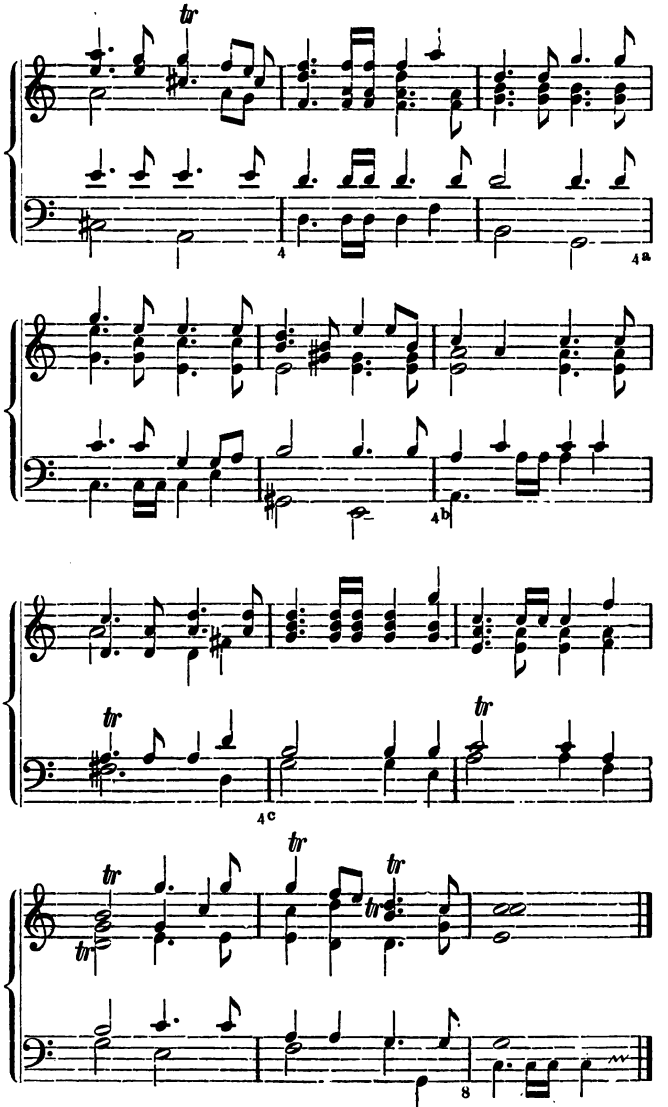
Für den Umfang des Marſches giebt es beſtimmte Vorſchriften nicht; je nach der Natur des Themas, dem vorgeſtellten Zweck und der Phantaſiekraft des Komponiſten kann der Marſch von den Dimenſionen der kleinen erſten Form bis zu denen der großen dritten und vierten auswachſen. Regel iſt aber, daß der Marſch ein kontraſtierendes Trio hat. Das Trio ſteht mit dem Hauptteil in gleichem Tempo und gleicher Taktart, aber in anderer Tonart (meiſt in einer der Unterdominantſeite; vgl. das im erſten Teil S. 29 über das kontraſtierende Thema der zweiten und dritten Form Geſagte) und hat regelmäßig eine mehr geſangsmäßige Führung, d. h. gerundetere und weiter ausholende melodiſche Linien. Der Name Trio rührt daher, daß man früher die Tanzſtücke gewöhnlich nur mit zwei weſentlichen Stimmen ſetzte (Melodie und Baß), dem getrageneren „Trio“ aber eine dritte obligate Stimme gab, ein Unterſchied, der ſchon lange nicht mehr zutrifft (Beethoven ſetzt in

Op. 2 II das Scherzo in der Hauptsache zweistimmig und das Trio dreistimmig, in Op. 2 III aber macht er's gerade umgekehrt).

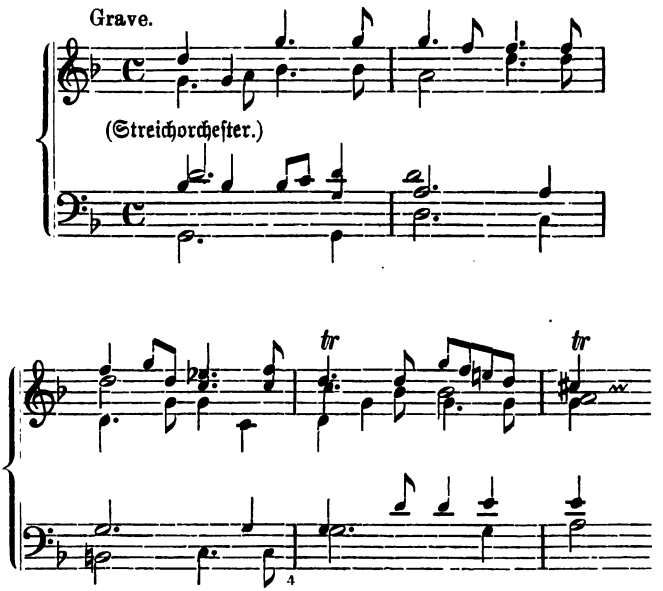
Der Hauptteil der Märsche hat gewöhnlich nur ein wirkliches Thema, das sich aber oft zu einer längeren Reihe achttaktiger Sätze ausspinnt; mindestens gliedert er sich nach der ersten Form mit einem 4—8taktigen Zwischenglied (mixolydisch oder in nahe verwandter Tonart, besonders der Oberdominantseite ansetzend und zurückleitend). Das Trio setzt in der Regel nach vollständigem Abschluß in der Haupttonart ohne Modulation kontrastierend ein, gliedert sich eventuell auch nach der ersten Form und schließt entweder selbständig ab oder leitet zur Haupttonart zurück. Schlußwiederholungen sind natürlich zu jedem Satze, ja Halbsätze möglich und besonders in Gestalt einer nach Wiederholung des Hauptteils folgenden Coda sehr gewöhnlich. Raumrücksichten verbieten die Mitteilung vollständiger Beispiele, doch sind solche in großer Zahl jedermann leicht erreichbar, und ist daher auf deren Studium und formale Analyse angelegentlichst zu verweisen.

Dem Marsche sehr nahe stehend sind gewisse mehr gegangene als gesprungene Tänze, vor allem die alte Entrée (Intrada) und die neuere Polonäse. Über die Entree haben wir kaum noch etwas zu sagen, da sie im Charakter (Tempo, Taktart, Rhythmus) mit dem Marsch vollständig auf einer Linie steht, nur aber des eigentlichen Trio entbehrt und gewöhnlich nur aus zwei achttaktigen Reprisen besteht. Die alten Definitionen verlangen durchaus Gravität von der Entree; Mitzler sagt (Musik. Bibl. II. 3, S. 97), sie habe „etwas scharf Punktiertes und Reißendes an sich und ihre herrschende Eigenschaft sei die Strenge." Walther schließt ausdrücklich für sie Passagen aus. Die Entree war nie ein gesungener Tanz sondern stets nur instrumental und diente als Einleitungsnummer von Balletten oder als Zwischenspiel in Opern. Der erste (langsamere) Teil der Lullyschen Ouverture ist regelmäßig eine Entree, z. B.




tr
4
4a
4b
4c
8
(folgt Allegro 6/8)

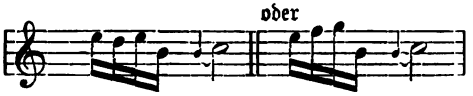
Ganz ähnlich, doch nicht ganz so breitspurig, beginnt die Ouverture in Lullys „Carnaval" (1675):



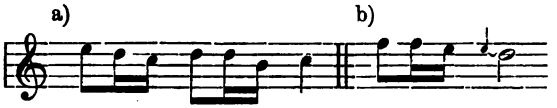
Beide Beispiele haben sämtliche Charakteristika des Marsches (Markierung aller Zählzeiten, punktierte Rhythmen, überhängende Schlüsse). Noch ältere Intraden sehe man in Fr. M. Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland".

Die Polonäse (alla Pollacca), welche beim modernen Balle die Rolle der Entrée vertritt, sofern in ihr die Paare gleichsam zum Tanze aufziehen, steht dem Marsche und der Entrée darin nahe, daß sie ein mäßiges Tempo hat und gegangen wird (Promenade) und hat auch die überhängenden Schlüsse des Marsches, unterscheidet sich aber darin scharf, daß sie nicht im geraden (𝄴) sondern im ungeraden Takt ($^3/_4$) steht. Eine ausführliche und eingehende Charakteristik der Polonäse giebt Sulzers Theorie der schönen Künste (1772). Das Tempo ist danach etwas langsamer als das des Menuetts (im Verhältnis von 2 : 3). „Sie fängt allezeit mit dem Niederschlag an; der Schluß eines jeden Teiles geschieht bei dem

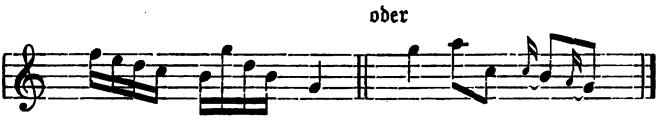
zweiten Viertel, das von dem Semitonio modi vorgehalten wird, nämlich ſo:



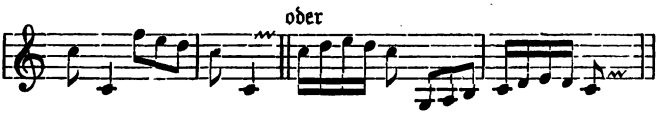
Sulzer unterſcheidet die echte Polonäſe von der in Deutſchland geſchriebenen und getanzten:» in einer echten Polonäſe ſind niemals zwei Sechzehntel an eine Achtelnote angehängt, (dieſer Gang iſt der deutſchen Polonäſe eigentümlich):



»ebenſowenig vertragen diePolen die halbe Kadenz wie bei b), ſondern ihre halben Kadenzen ſind auf folgende und ähnliche Art:



„Die Einſchnitte ſind von ein oder zwei Takten und fallen die größeren auf das letzte Viertel des Taktes, die kleinern hingegen in die Mitte des Taktes wie hier:

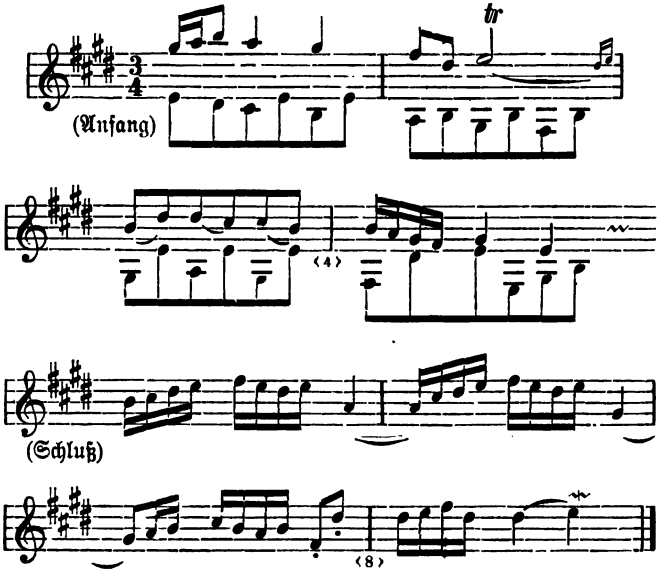


»Der wahre Charakter iſt feierliche Gravität . . . Die Tonart iſt ſtets Dur.“ Der Verfaſſer tadelt ſodann, daß man der Polonäſe nach Art des Menuett ein piano gehaltenes Trio zu geben anfange.

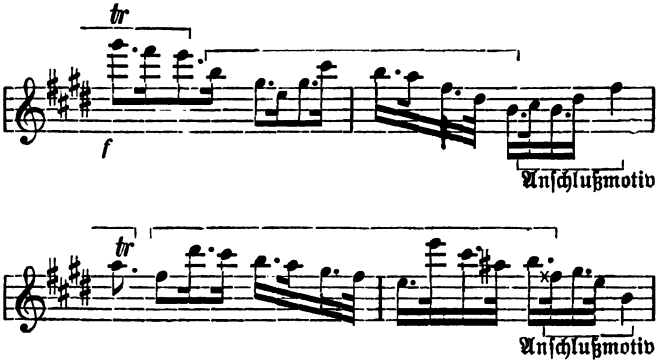
Nach dieſer Definition, welcher auch Koch beipflichtet, trifft z. B. das Rondo alla polacca, in Mozarts D-dur-Sonate Op. 7. I. den Charakter nicht recht, da es zuweilen männliche Schlüſſe reſp. Einſchnitte zwiſchen die weiblichen miſcht.

Die Polonäſe in J. S. Bachs 6. franzöſiſcher Suite hat zwar

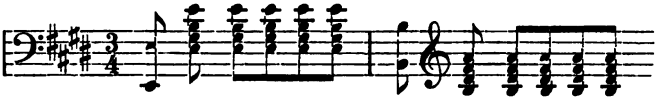
durchweg weibliche Schlüsse und auch besonders den letzten Schluß ganz nach Vorschrift, ermangelt aber des Glanzes und der Grandezza, welche uns heute so gut wie den Alten als nicht entbehrlich erscheint:



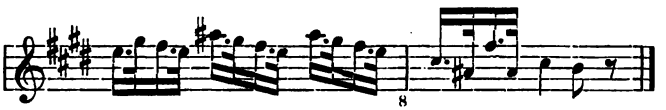
Eine echte Polonäse ist dagegen Webers Polacca brillante Op. 72.:



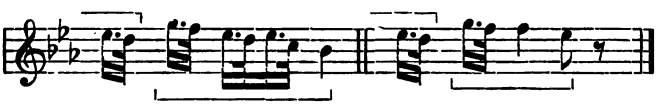
Der Glanz, den dieses Stück entwickelt, die durch die fortgesetzten Punktierungen bewirkte Energie, die fortgehende Markierung der Zählzeiten, ja sogar die fortgesetzte Angabe der begleitenden Harmonie in Achteln



und die rhythmisch streng der Vorschrift entsprechenden Schlüsse:



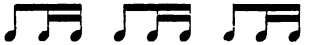
machen besonders den Hauptteil zu einem mustergiltigen Repräsentanten des Charakters. Freilich bringt auch Weber ein Trio oder zweites Thema der bezeichneten Art und geht weiterhin zur Auflösung der Melodiestimme in glatt fortlaufende Triolen über. Webers Es-dur-Polonäse Op. 21 prägt die charakteristischen Merkmale bei weitem nicht so scharf aus, giebt aber doch Anhaltepunkte genug fürs Studium der für die Polonäse unentbehrlichen Schlüsse aufs zweite oder dritte Viertel:

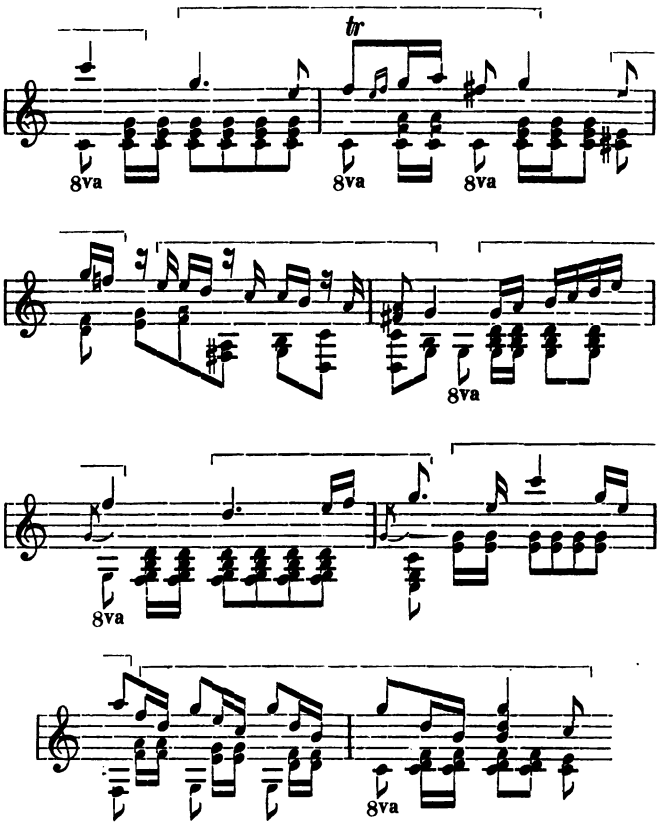


(4. Takt) Anschlußmotiv (8.) Anschlußmotiv

Die Vorbereitung der Polonäse durch ein ihren Charakter in helleres Licht setzendes, ernstes, langsames Vorspiel ist ebenso wie die Einfügung eines vom Charakter abweichenden 2. Themas oder Trio eine Entfernung vom ursprünglichen Wesen dieses Tanzes, gegen die sich schließlich nichts einwenden läßt; dieselbe bedingt aber eine um so schärfere Ausprägung des Typus im Hauptteil.

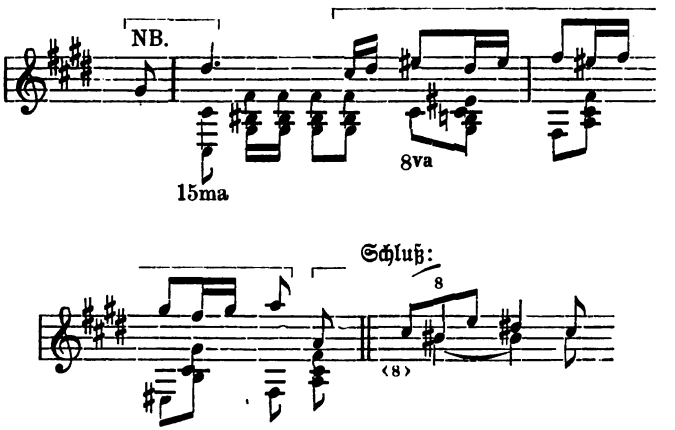
Die alten Definitionen wissen noch nichts von dem für die neuere Polonäse gewöhnlichen dem spanischen Bolero entlehnten Kastagnettenrhythmus der Begleitung:

Die Auflösung des zweiten Achtels in zwei Sechzehntel ist freilich nur eine leichte Modifikation der fortgesetzten Achtelbewegung, wie sie noch Weber durchführt. Vielleicht bezieht sich aber die Bemerkung über das  bei Sulzer auf das Aufkommen dieser Neuerung. Beethovens C-dur-Polonäse Op. 89 zeigt beide noch gemischt:



Bei Chopin tritt eine Verquickung des Polonäsentypus mit dem Typus der Mazurka hervor, gegen die vom allgemein ästhetischen

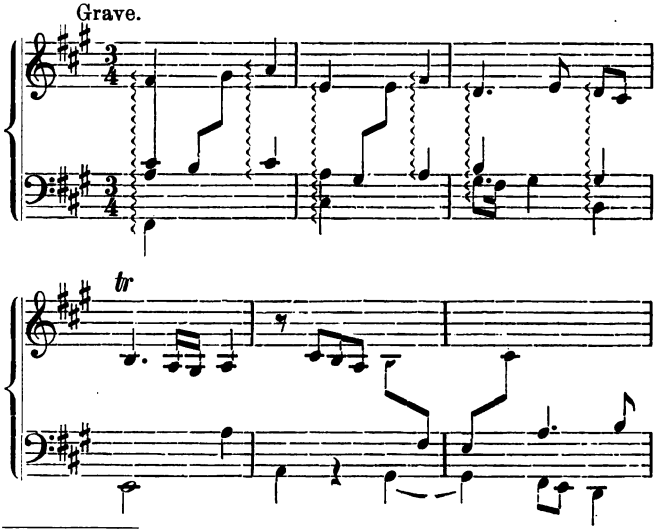
Standpunkte natürlich nichts zu ſagen iſt, die aber vom Standpunkte der Formenlehre aus als Verwiſchung der Typen bedauert werden muß. So ſind in der C-moll-Polonäſe Op. 26 die vier Anfangstakte (ex abrupto 5.—8. Takt!) nicht Polonäſe ſondern Mazurka, während der nachfolgende Hauptſatz bis auf die männliche Endung des vierten Taktes eine ächte Polonäſe iſt:



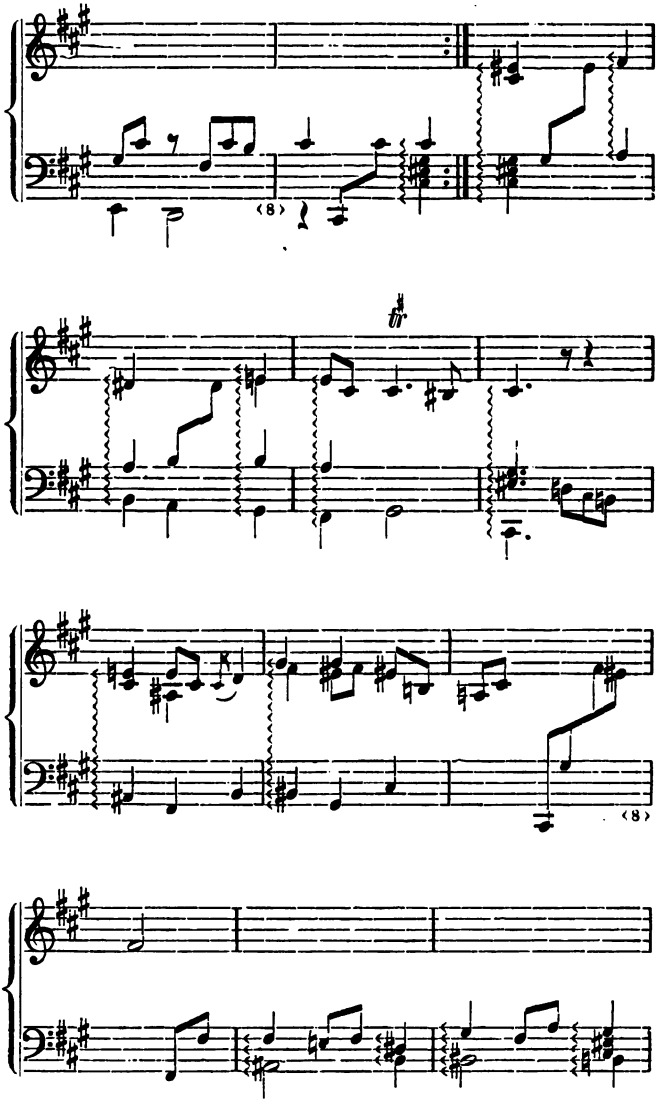
Abweichend von den früher mitgeteilten Typen iſt hier nur der Anfang mit einem (kurzen) Auftakt. Noch vielmehr iſt aber Op. 40 II. Mazurka anſtatt Polonäſe, und ſchwankt, da gelegentlich Polonäſenſchlüſſe eingeſtreut ſind, zwiſchen beiden Typen hin und her. Op. 44 ſtellt dagegen bewußt beide Typen als verſchiedene Teile einander gegenüber und wahrt der Polonäſe ihr Tempo (verlangt ſogar die Mazurka doppelt ſo ſchnell). Da Chopins Polonäſen jedermann bequem in einer Sammlung zur Hand ſind, ſo genügt es, auf dieſelben hinzuweiſen, doch wie geſagt mit der Reſerve, daß dieſelben nicht als reine Typen angeſehen werden dürfen. Für den Anfänger in der Kompoſition liegt aber etwas beſonders Erziehliches im Studium und der ſtrengen Ausprägung der ganz unvermiſchten Typen; man ſuche daher bei Chopin nach den Wendungen, welche nach unſeren Ausführungen als für die eigentliche Polonäſe charakteriſtiſch zu gelten haben. Hält man die Verwandtſchaft der Polonäſe mit dem Marſch feſt, ſo wird es nicht ſchwer fallen, ihren feſtlichen Charakter zu treffen. Übrigens ſoll die Polonäſe nicht wie faſt alle andern Tänze urſprünglich Tanzlied geweſen ſein, ja es ſcheint ſogar, daß ſie gar nicht urſprünglich polniſch iſt (vgl. des Verfaſſers Muſiklexikon, Artikel Polonäſe.).

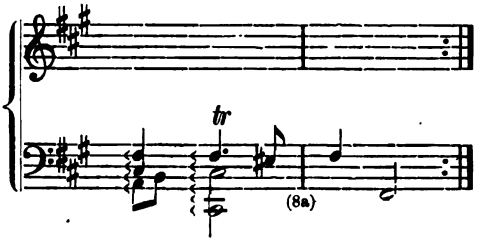
5. Welche Tänze im Tripeltakt sind langsam und von ernstem Charakter?

Zwar wirkliche Tänze (wenn auch längst veraltete), aber doch durch die Langsamkeit ihres Zeitmaßes den vorher betrachteten nahe stehend, sind die Sarabande, Chaconne und Passacaglia. Diese drei haben vieles gemeinsam, nämlich sehr langsame, gravitätische Bewegung im ungeraden Takt, Vorliebe für die Punktierung des zweiten Viertels, Anfang mit dem vollem Takt und weibliche Schlüsse. Alle drei haben sich als Teile von Suiten bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts gehalten und werden gelegentlich noch heute geschrieben. Die Sarabande wurde entweder sehr einfach, mehr harmonisch interessierend und (dann mit vier- und mehrstimmigen Akkorden) oder aber mit reichen Verzierungen gesetzt. Passagen (laufende Noten) sind ihr fremd; sie hält ihre Grandezza, ihre Ernsthaftigkeit steif und fest bei (Mattheson)*). Sie beginnt regulär mit der schweren Zählzeit und besteht gewöhnlich aus zwei achttaktigen Reprisen. Wir teilen hier zunächst eine Sarabande des seiner Zeit hochgeschätzten Lautenvirtuosen Philipp Franz Lesage de Richée mit (aus dem „Kabinet der Lauten", 1695):

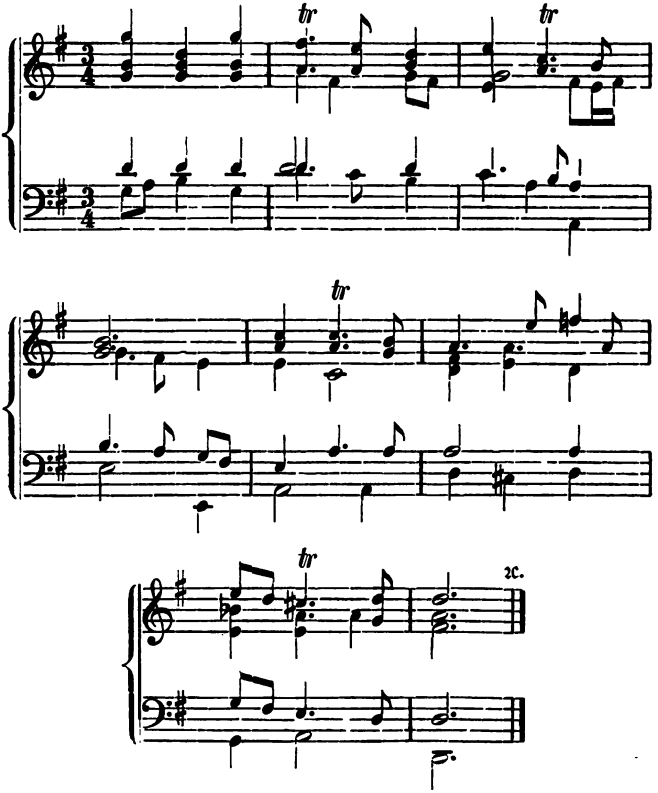


*) Daß die Sarabande ursprünglich ein üppiger, lasciver Tanz gewesen, lese man bei F. M. Böhme, „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (1886) S. 139 nach, auf welches Werk alle diejenigen verwiesen werden, welche ausführlichere Orientierung suchen.

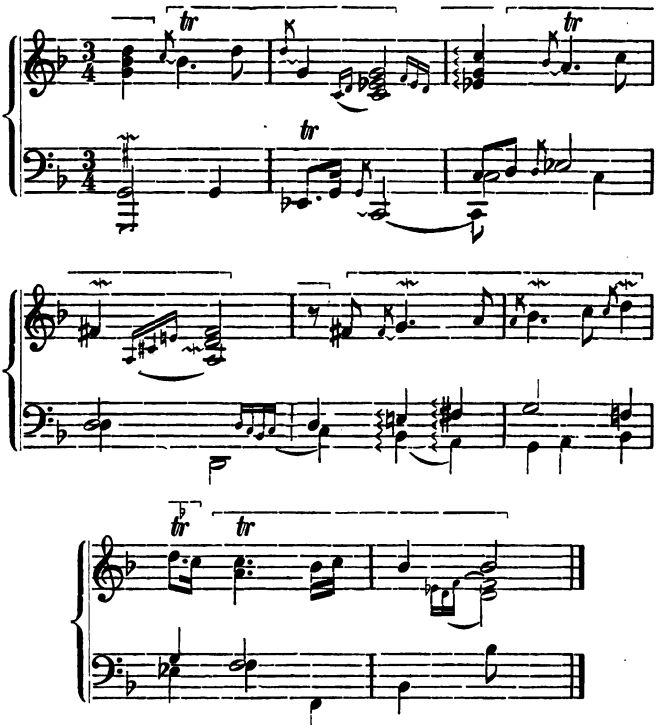




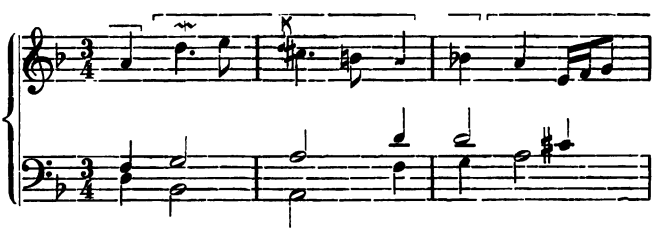
In Lullys Carnaval (1675) tanzt die Galanterie folgende Sarabande:

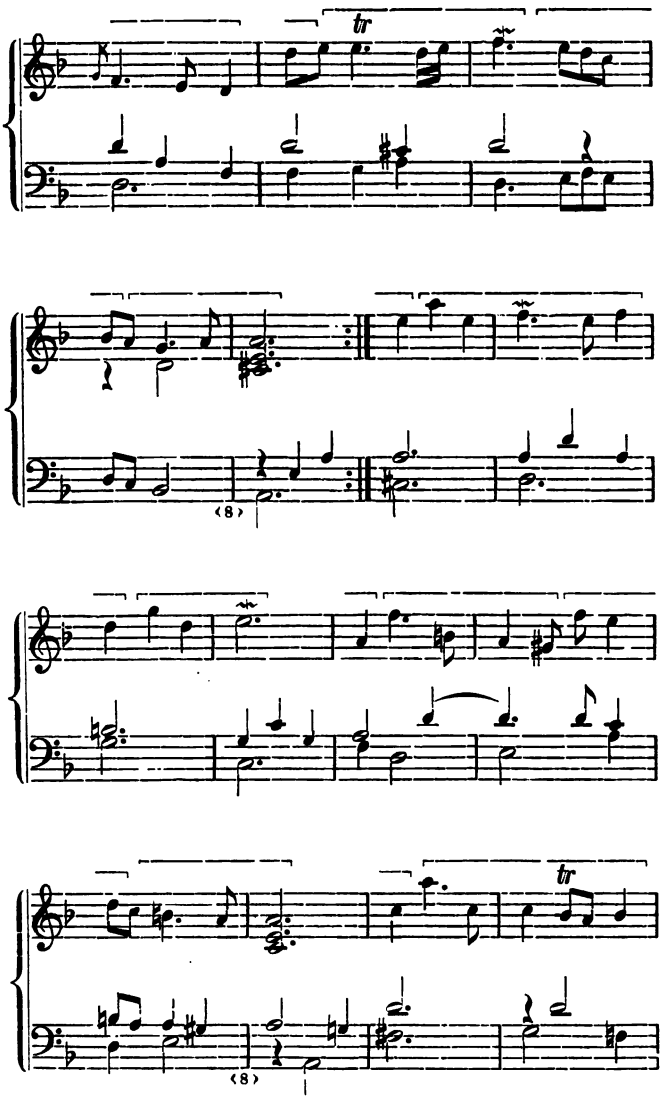


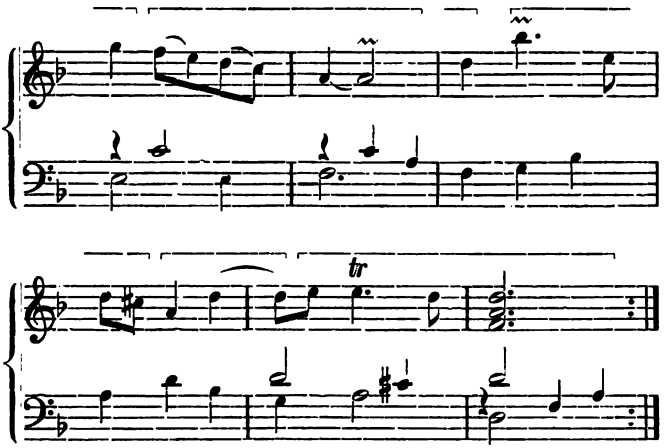
Couperin betitelt die folgende Sarabande in seinen Pièces de clavecin als La Majestueuse:



Als viertes Beispiel diene die Sarabande aus Händels D-moll-Suite:

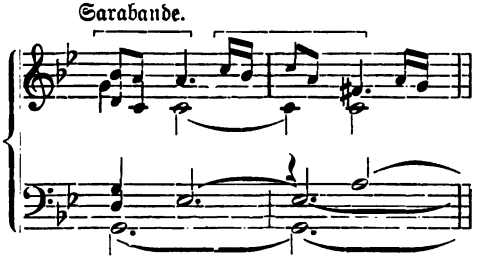



tr
(8)
tr
(8)

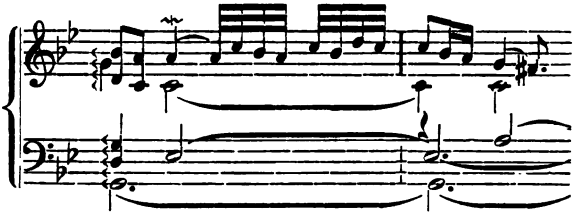


Walther bemerkt noch, daß die Sarabande gern „im Aufheben des Taktes", d. h. auf die leichte Zeit ende; man kann als typischen Rhythmus der Zweitaktgruppe der Sarabande

ansehen. Sarabanden in großer Zahl zum Teil mit überreicher Verzierung, im Rhythmus allerdings manchmal nicht ganz charakteristisch, findet man in Bachs Partiten und Suiten; die dritte englische Suite bringt nach der einfachen Form noch eine mit ausgeschriebenen Verzierungen, woraus man ersehen mag, wie wohl auch andere einfach notierte auf reichere Verbrämung durch den Spieler berechnet waren:



Les agréments de la même Sarabande.

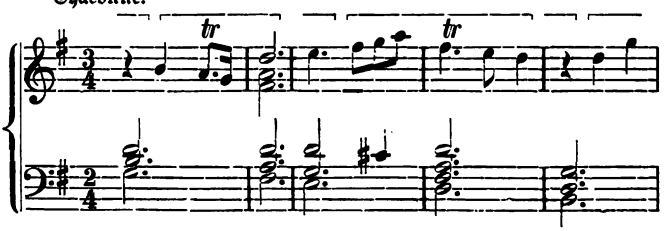


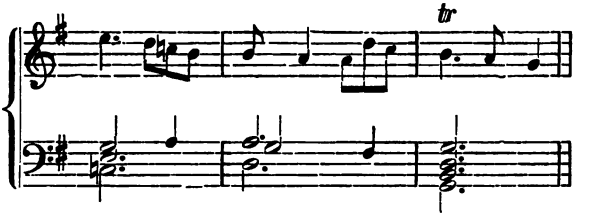
Im allgemeinen steht der Sarabande die Molltonart besser an als die Durtonart; da aber die alten Suiten und Partiten alle Stücke in derselben Tonart bringen, so sind auch Sarabanden in Durtonarten nicht selten. Die Sarabande ist einer der obligaten Teile der Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) und vertritt, wenn man die Suite mit der viersätzigen Sonate vergleichen will, den langsamen Satz des Cyklus.

Chaconne und Passacaglia unterscheiden sich von der Sarabande hauptsächlich dadurch, daß sie über ein Basso ostinato gesetzt sind. Walther sagt: „Passacaglia [Passecaille] ist eigentlich eine Chaconne. Der ganze Unterschied besteht darin, daß sie ordinairement langsamer als die Chaconne geht, die Melodie mattherziger [zärtlicher] und die Expression nicht so lebhaft ist (Mizler behauptet das Gegenteil); und eben deswegen werden die Passecaillen fast allezeit in den Modis minoribus (Molltonarten) gesetzt". Über die Chaconne [Ciacona] bemerkt er, daß „deren Baßsubjektum oder Thema gemeiniglich aus vier Takten in $^3/_4$ besteht und solange als die darüber gesetzte Variationen oder Couplets währen, immer obligat, d. i. unverändert bleibt. Es kann aber auch das Baßsubjektum selbst diminuiert (figuriert) und verändert, allein den Takten nach nicht verlängert werden, so daß z. B. anstatt 4 in der Veränderung 5 oder 6 Takte daraus gemacht würden: In solcher Art Stücken geht man oft aus den Modo majore (Dur) in den Modum minorem (Moll) et vice versa (und umgekehrt)."

Übrigens haben die meisten Chaconnen und Passacaglien nicht ein viertaktiges, sondern ein achttaktiges Thema, z. B. die G-dur-Chaconne Händels (mit 62 Variationen!):

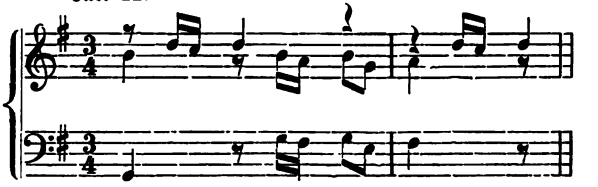
Chaconne.



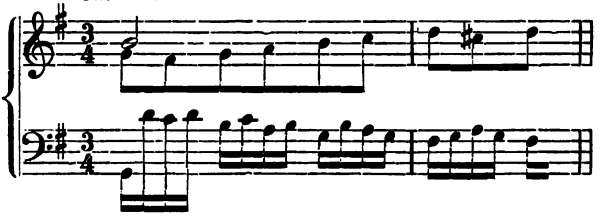


Ein Vergleich dieſes Themas mit den oben mitgeteilten Sarabanden lehrt die große Verwandtſchaft beider. Durch die Erlaubnis bunteſter Figurierung desſelben (wenn nur ungefähr der Gang des Baſſes gewahrt bleibt und der Takt ſich nicht ändert) wandelt ſich nun aber der Charakter unter Umſtänden ganz außerordentlich. Man vergleiche folgende Anſätze:

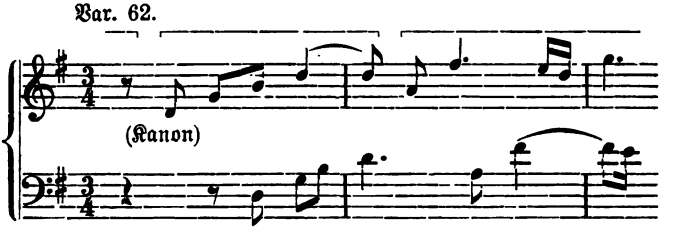
Var. 12.



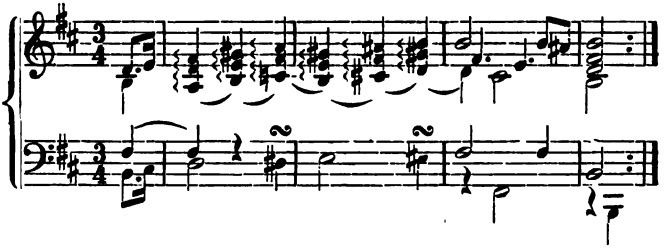
Var. 44.



Var. 62.



Übrigens scheint der Basso ostinato nicht von jeher für unerläßlich für die Passacaglia gehalten worden zu sein. So finde ich in Couperins „Pièces de clavecin" ein „Passecaille" überschriebenes Rondo, das allerdings das Tempo, überhaupt den Charakter dieses Tanzes hat, aber anstatt durch konsequente Festhaltung eines Basses vielmehr durch zweimalige Wiederholung des folgenden viertaktigen Themas nach jedem der 8 achttaktigen Zwischensätzchen (Couplets), deren jedes neue Motive bringt, obstinat erscheint:



Als die beiden berühmtesten und großartigsten Werke dieser Art sind J. S. Bachs große Chaconne (Schlußsatz der D-moll-Sonate für Violine allein) und desselben Passacaglia in C-moll für Orgel zu nennen. Von neueren Anwendungen der Form sind besonders der letzte Satz von Brahms' E-moll-Symphonie und die C-moll-Passacaglia von J. Rheinberger für großes Orchester zu nennen.

Die Absicht, dieselben Baßnoten viele Male zu wiederholen, ohne andere Abwechselungen als allenfalls die Vertauschung von Dur und Moll bedingt einfache Verhältnisse für das Baßthema, schlichte diatonische Fortschreitungen auf gute Taktteile und besonders gewisse Fundamentalschritte, welche dem Baß ohnehin oft zufallen. Die dankbare Aufgabe für den Komponisten ist das Aufsuchen immer neuer kontrapunktischer Gestaltungen sowie womöglich auch veränderter harmonischen Deutungen der Baßnoten. Freiheiten sind durchaus nicht ausgeschlossen, schädigen aber natürlich das Wesen dieser Formen.

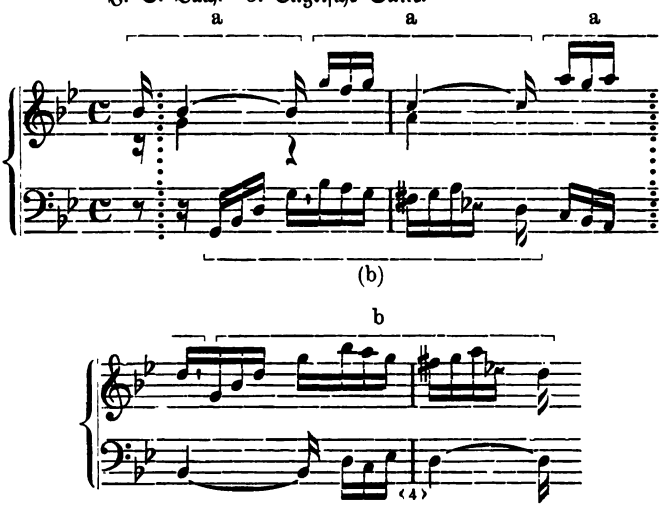
6. Gehört nicht auch die Allemande zu den gegangenen Tänzen?

Dem Wortsinne nach ist Allemande s. v. w. „Deutsch" „nach deutscher Art". Ursprünglich ist die Allemande in der That ein in Deutschland üblicher Tanz gewesen, nämlich der im geraden Takt stehende mehr gravitätische Vortanz (Reigen), welchem ein geschwinder Nachtanz im Tripeltakt folgte. Letzterer wurde aber von den Franzosen, welche den Vortanz unter den Namen Allemande annahmen, nicht mit aufgenommen. In Deutschland war der Tanz selbst längst abgekommen, als die Franzosen ihn als Instrumentalstück zu großer

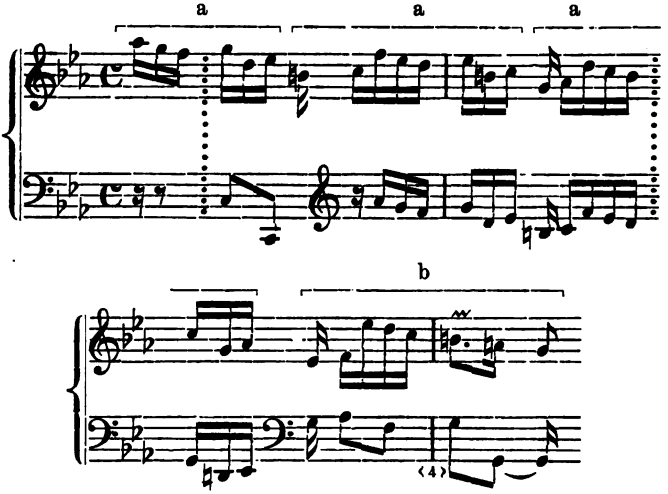
Künstlichkeit fortentwickelten. Zwei Beispiele (Nr. 82 und 139) alter Allemanden, die F. M. Böhme in seiner Geschichte des Tanzes mitteilt, haben übrigens vollständig den Rhythmus der Bourrée, von dem in den Allemanden der Suitenzeit nichts mehr zu entdecken ist.

Da die Allemande die gewöhnliche Einleitungsnummer der französischen Suite ist, so ist man berechtigt, in ihr eine Art Präludium von gefälligerer Faktur als die breitspurige Entree zu sehen. Daß man später der Allemande noch wieder ein Präludium oder eine Ouvertüre (Entree) vorausschickte — so Bach und andere in den Partiten — entkräftet diese Annahme nicht. Das Präludium à l'Allemande hatte sich zu einem feststehenden Typus ausgebildet und nichts hinderte ein noch freieres mehr improvisierend gehaltenes weiteres Präludium vorzustellen. Die Merkmale der Allemande sind nach Sulzers Theorie: „Vierviertelakt, ein etwas ernsthafter Gang und volle, wohl ausgearbeitete Harmonie." Da Bachs Allemanden als besonders ausgezeichnete Repräsentanten der Form gelten, so können wir weiter hinzufügen, daß die Allemande fast immer in gleichen Sechzehnteln fortgeht und meist mit einem Sechzehntel oder Achtel (d. h. weniger als einer Zählzeit) Auftakt beginnt und daß gewöhnlich die Taktstriche verkehrt gestellt sind, sodaß die Schlüsse alle in die Taktmitte fallen; letzteres ist nur ein Beweis dafür, daß die Bewegung eine ruhige ist, d. h. die Viertel Zählzeiten sind und die Motive halbtaktig (zusammengesetzte Taktart, vgl. Koch, Kompositionslehre III. S. 224). Wir teilen nur ein par Anfänge mit (mit zurecht gerückten Taktstrichen):

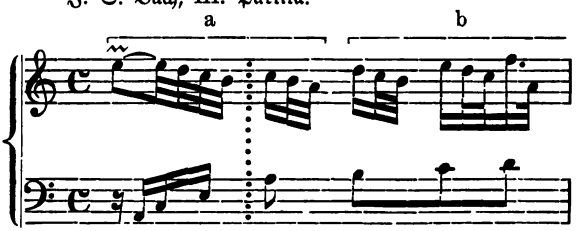
J. S. Bach. 3. Englische Suite.



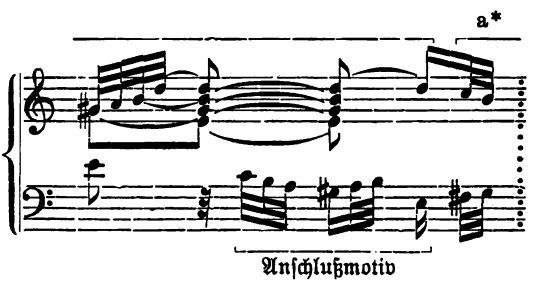
J. S. Bach, II. Partita.



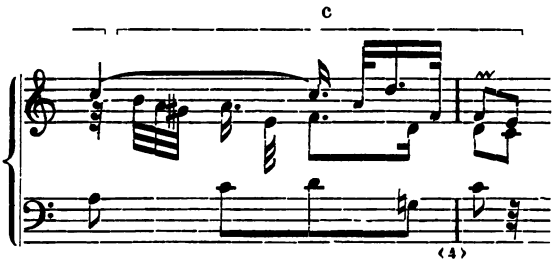
J. S. Bach, III. Partita.



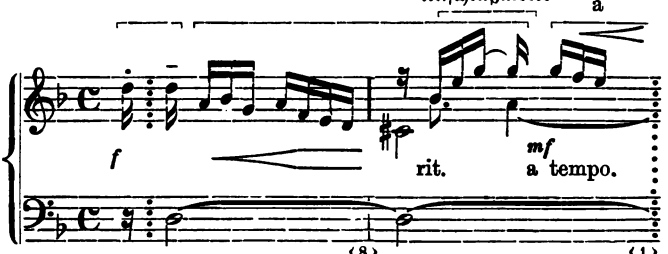
(gedehnter Auftakt)



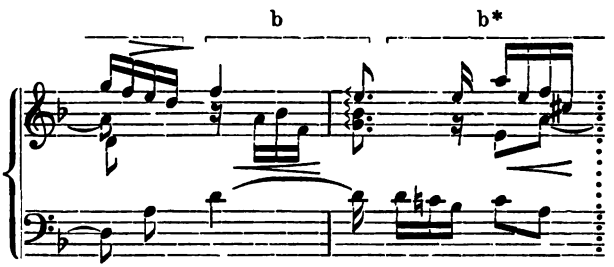
Anschlußmotiv

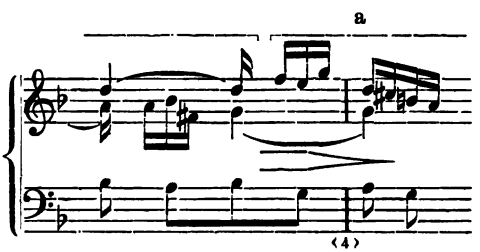


J. S. Bach, 1. franz. Suite (vgl. S. 45).

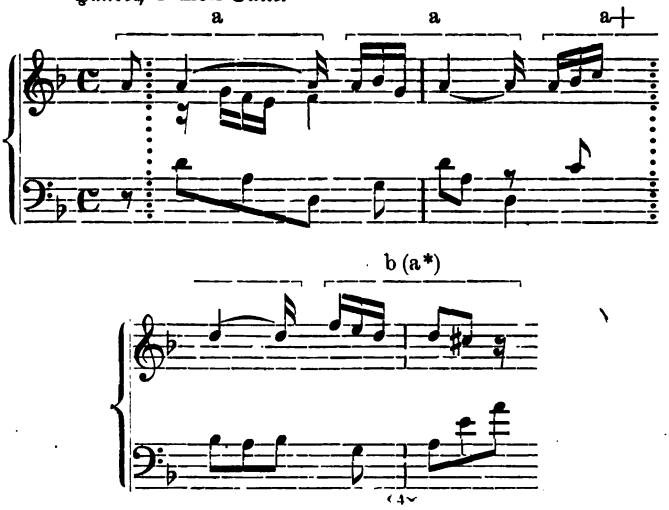


Anfang ex abrupto.

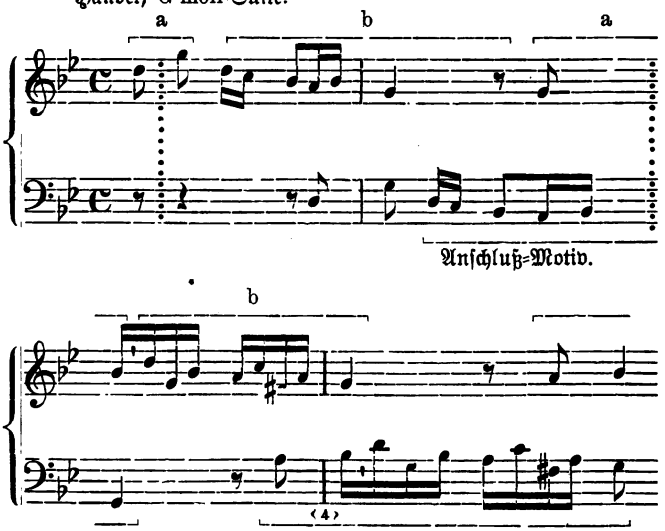




Händel, D-moll-Suite.

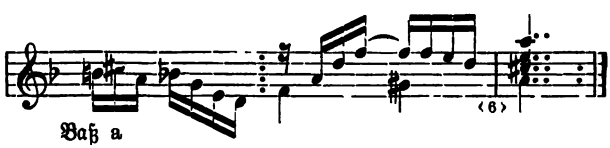


Händel, G-moll-Suite.



Das analytische Studium der Bachschen Allemanden kann dem Kompositionsschüler nicht warm genug ans Herz gelegt werden; denn da dieselben nicht wie die eigentlichen Tanzstücke einen prägnanten Rhythmus haben, vielmehr durchweg ruhig und besonnen sich abspinnen, wenige Motive in gleichen Noten oder doch schlichter Bildung, welche die begleitenden Stimmen zu glatt fortlaufender Bewegung ergänzen, so konzentriert sich das Interesse auf die Harmonik und die streng logische Entwickelung des Aufbaues. Daß Bach darin der bis heute unerreichter Meister ist, bedarf keines Hinweises mehr! So ist z. B. der Aufbau der Allemande der 1. französischen Suite folgender (durchaus unter Festhaltung des motivischen Materials der ersten vier Takte; vgl. S. 43):

Anfang ex abrupto (7.—8. Takt mit Halbschluß); sodann: Hauptsatz mit Halbschluß im 4. und Ganzschluß (in der Haupttonart D-moll) im 8. Takt; ein zweiter Satz geht im 2. Takt nach B-dur, im 4. nach G-moll, der Nachsatz wendet sich zur Haupttonart zurück, würde mit Halbschluß auf a^7 im 8. Takt enden, wenn nicht daselbst statt cis im Baß c substituiert würde (wohl Molloberdominante, die hier ebenso wirkt wie in Dur die Unterdominante), sodaß eine Korrektur des Halbschlusses durch weitere zwei Takte nötig wird; die nunmehr hergestellte Halbschlußwirkung wird noch zweimal wiederholt, das zweite Mal mit dem Motive des Anfangs, sodaß bei der nun folgenden Wiederholung derselbe nicht ex abrupto geschieht, vielmehr mit den drei zweitaktigen Halbschlüssen zusammen einen achttaktigen (mixolydischen) Satz bildet:

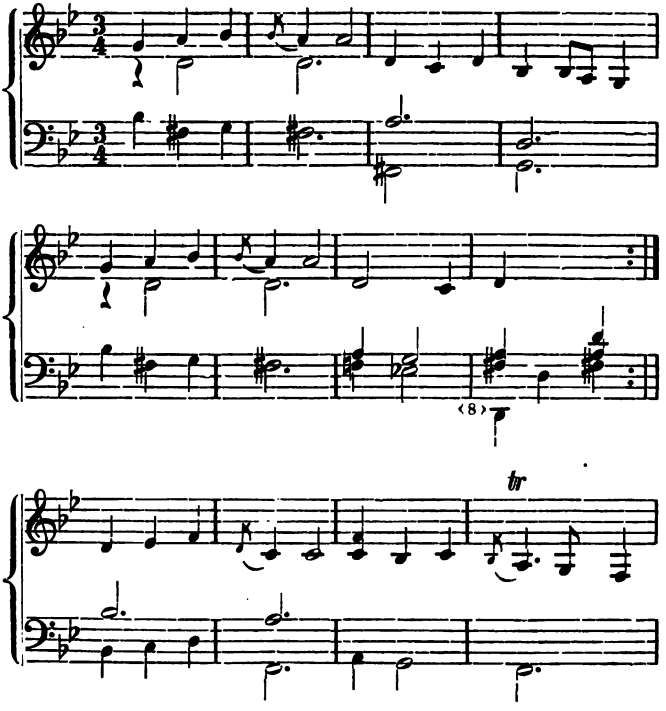


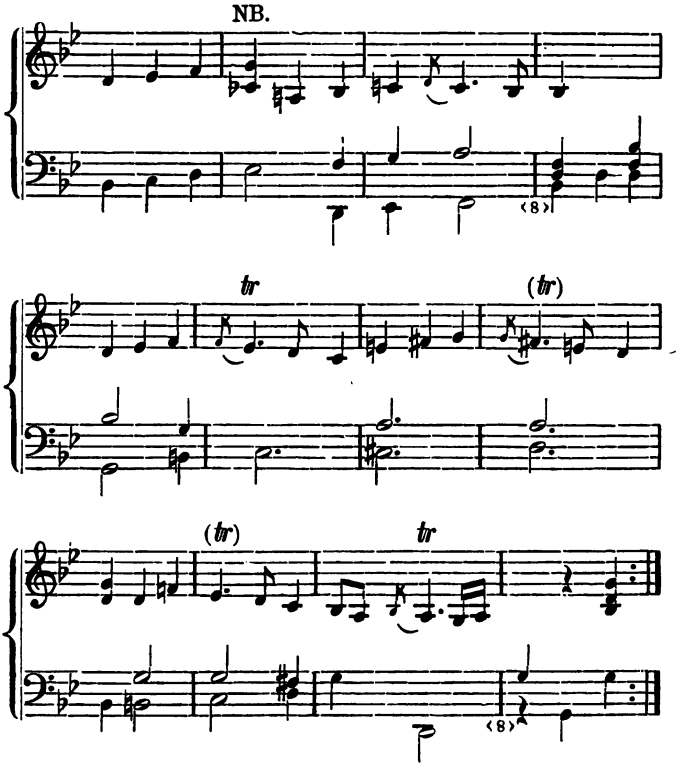
Der zweite Teil ergänzt ebenfalls zunächst den mixolydischen Zwischensatz mit zwei weiteren Takten (ebenfalls Halbschluß auf a^7) baut dann einen Satz von 8 Takten auf, der in der Haupttonart beginnt, im 4. nach B-dur und im 8. nach G-moll schließt; ein zweiter wendet sich durch Umdeutung von G-moll zu b^6 zur Parallele F-dur, macht im vierten Takt einen Halbschluß auf a^7, beginnt den Nachsatz in der Haupttonart, um den Schluß nochmals nach B-dur zu lenken, sodaß noch ein weiterer Halbsatz nötig wird, der den Abschluß in der Haupttonart breit ausführt, indem er zunächst zur Unterdominante G-moll leitet (6. Takt) und dem Akkord der neapolitanischen Sexte ($es^+ = {}^0d^{\flat\flat}$) die Oberdominante folgen läßt. Der 7. Takt (Oberdominante) ist gedehnt, sodaß eine Taktriole entsteht und der letzte Takt (mit langem Anschlußmotiv) den Taktstrich an der rechten Stelle hat.

7. Welche Tänze im Tripeltakt haben eine geschwindere Bewegung?

Den Übergang zu den bewegteren Tänzen mag uns das Menuett (Minuetto, Menuet) bilden, welches zwar (seinen Namen gemäß) mit zierlichen Schritten ausgeführt aber doch immerhin mehr gegangen als getanzt (gesprungen) wurde. Nach Brossards Dictionnaire (1703) stammt das Menuett aus Poitou und war ein schneller und lustiger Tanz; es wurde aber schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts langsamer und mehr gravitätisch getanzt, sodaß Rousseau (1767) es für „den am wenigsten lustigen" der gebräuchlichen Tänze erklärt. Derselbe macht zur Bedingung für die praktische Brauchbarkeit die strenge Einhaltung der Viertaktigkeit und verlangt am Ende jedes Halbsatzes einen Vorhalt (chute).

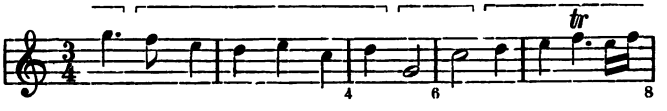
Ein dieser Definition vortrefflich entsprechendes Beispiel finde ich in Lesages „Kabinet der Lauten" (1695) nämlich das Menuett der G-moll-Suite:

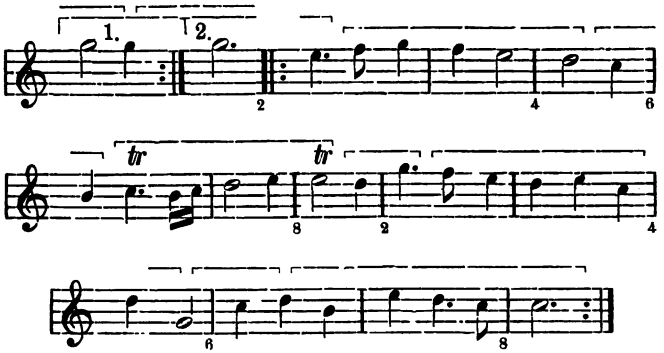




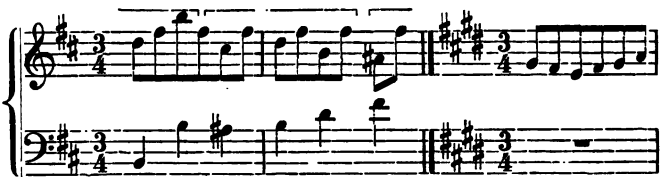
(Das ces oder h im 6. Takte des zweiten Satzes ist für die Zeit höchst merkwürdig; auch daß der zweite Teil 16 Takte hat, ist bemerkenswert.)

Ein Menuett im Lullys Temple de la paix ist interessant durch konsequente Durchführung des Typus schwer — leicht — schwer d. h. Anfang mit dem schweren Takt und fortgesetzte Elision des 5. (9.) Taktes, sodaß die sonst so streng eingehaltene Viertaktigkeit nicht ein einziges Mal vorkommt:

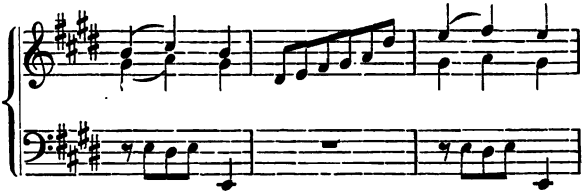


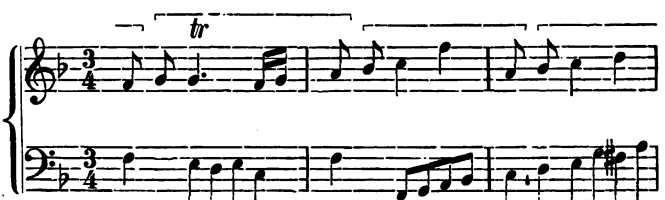


J. S. Bachs Menuetten führen meist eine Stimme in Vierteln und die andere überwiegend in Achteln z. B.

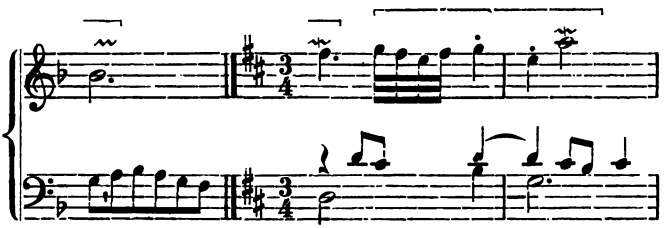


(3. franz. Suite.) (6. franz. Suite.)

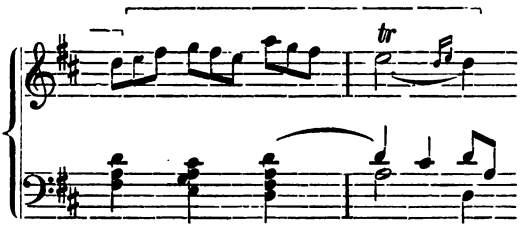




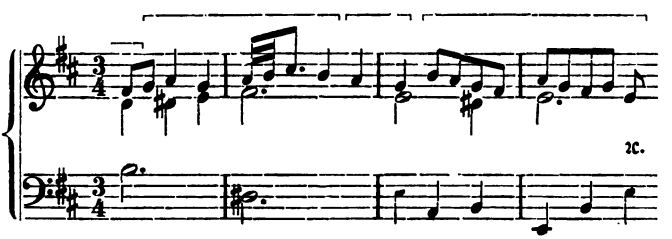
(4. engl. Suite.)



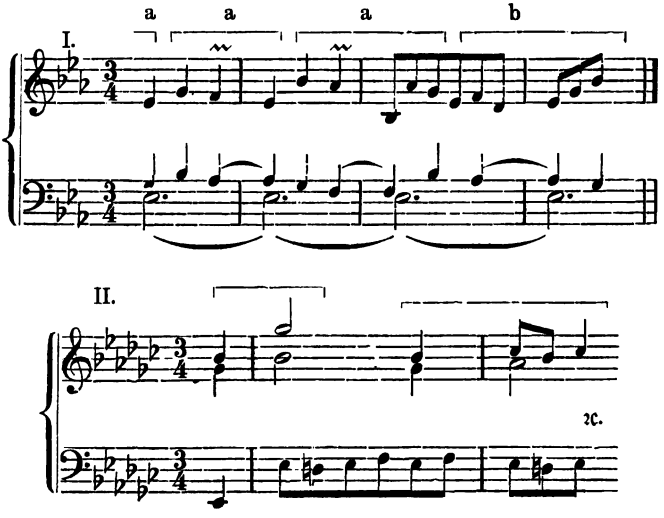
(4. Partita.)



Bach bringt auch bereits einige Male ein streng dreistimmig gesetztes zweites Menuett, also ein Trio, das seinen Namen mit Recht führt, so in der 3. franz. Suite:



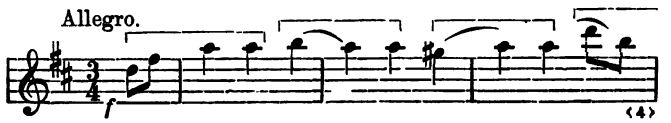
Für das Trio ist in der Folge ruhigere Haltung, d. h. Beschränkung der Figuration charakteristisch. Steht das Trio eines Durmenuetts in Moll, so heißt es Minore, umgekehrt heißt das Durtrio eines Mollmenuetts Maggiore. Vgl. die Es-dur-Suite Bachs, wo übrigens das 1. Menuett ebenfalls dreistimmig gesetzt ist:

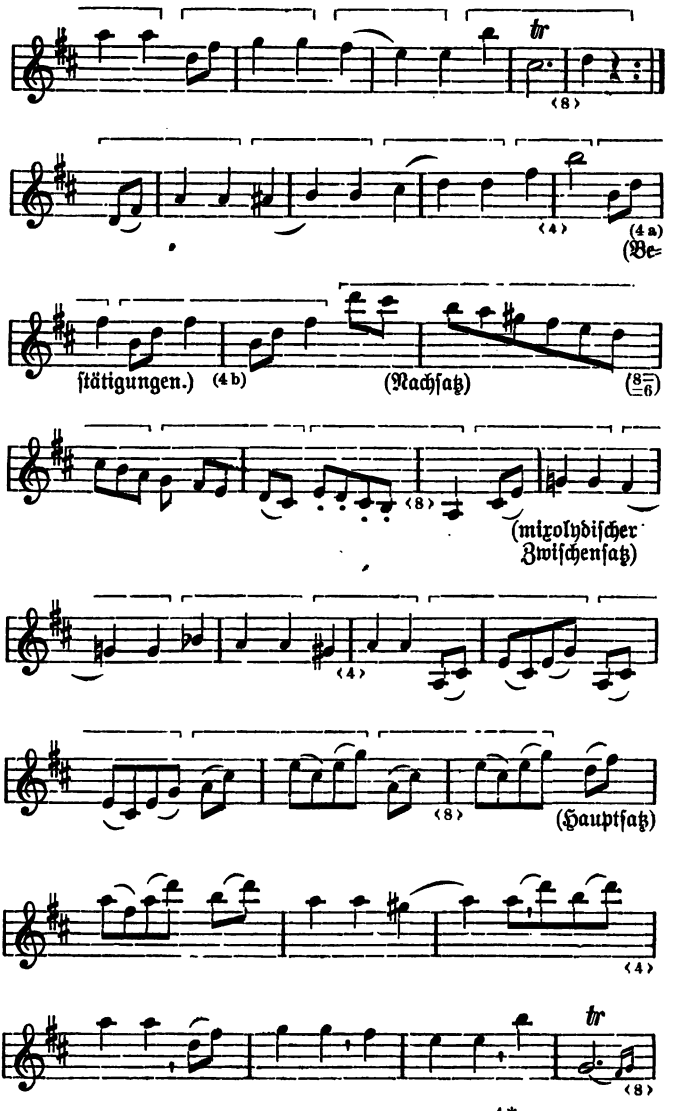


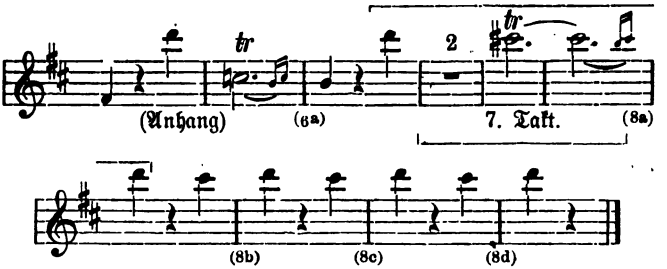
Die Menuett mit Variationen in Händels D-moll-Suite (X) ist eigentlich eine Chaconne, die Überschrift daher nur auf das Tempo bezüglich.

Die älteren Menuetten beginnen stets mit der schweren Zeit; doch spricht schon Sulzer von solchen, die „mit dem Aufschlag anfangen und den Einschnitt beim zweiten Viertel jedes zweiten Taktes fühlen lassen." Weiter sagt er: „Der Ausdruck muß edel sein und reizenden Anstand, aber mit Einfalt verbunden, empfinden lassen. Die geschwindesten Noten sind die Achtel, aber es ist sehr gut, daß eine Stimme, es sei der Baß oder die Melodie, in bloßen Vierteln fortschreitet, damit der Gang der Bewegung für den Tänzer desto fühlbarer werde."

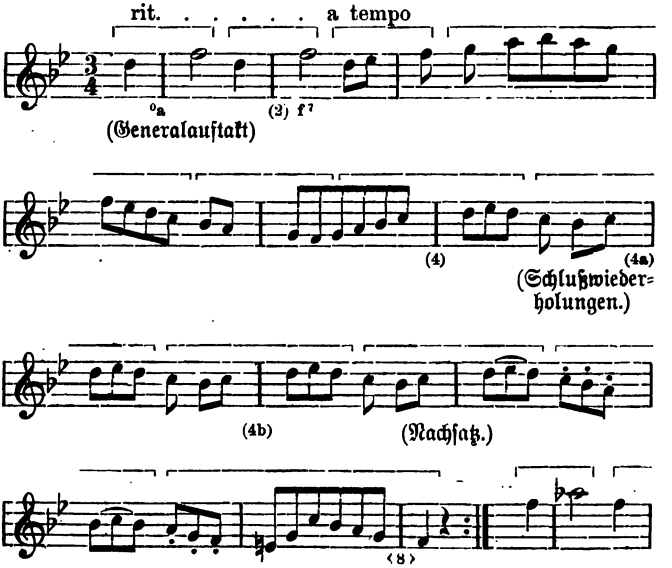
Haydn, der das Menuett in die Sonate und Symphonie aufnahm, gab demselben wieder mehr einen launigen Charakter und schnellere Bewegung, sodaß Brossards Definition wieder auf dasselbe paßt. Auch liebt er den Anfang mit Auftakt (durch den der heitere Charakter gleich von Anfang an zum Ausdruck kommt) z. B. (D-dur-Symphonie):

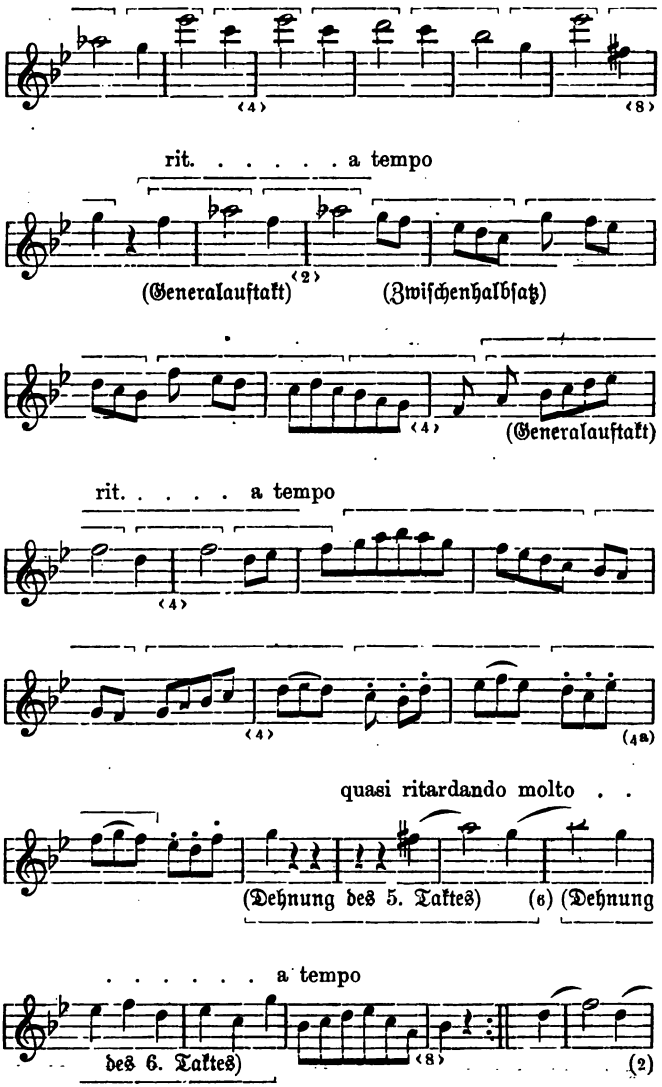


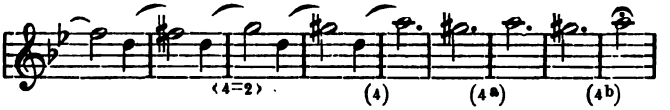

tr
(8)
(4)
(4a)
(Be-
stätigungen.) (4b)
(Nachſatz)
(8/6)
(8)
(mixolydiſcher
Zwiſchenſatz)
(4)
(8)
(Hauptſatz)
(4)
tr
(8)



Auch hier ist das Gesetz der Viertaktigkeit über den Haufen geworfen; der zweite Satz erhält eine zweitaktige Einschaltung (Bestätigungen des 4. Taktes); der Wiederkehr des Hauptsatzes folgt eine freie Wiederholung des Nachsatzes mit (nicht rhythmischer) Generalpause zwischen dem Auftakt und Schwerpunkt des 7. Taktes und Dehnung des 7. Taktes auf zwei Takte, mit drei eintaktigen Schlußbestätigungen. Noch freier gestaltet sich das Trio, das kühn in der Unterterztonart (B-dur) ansetzt. Das zweitaktige d—f dient gleichsam als Brücke, mag man es als D-moll ansehen oder auch als ^{0}a—f^{7}, als Generalauftakt:



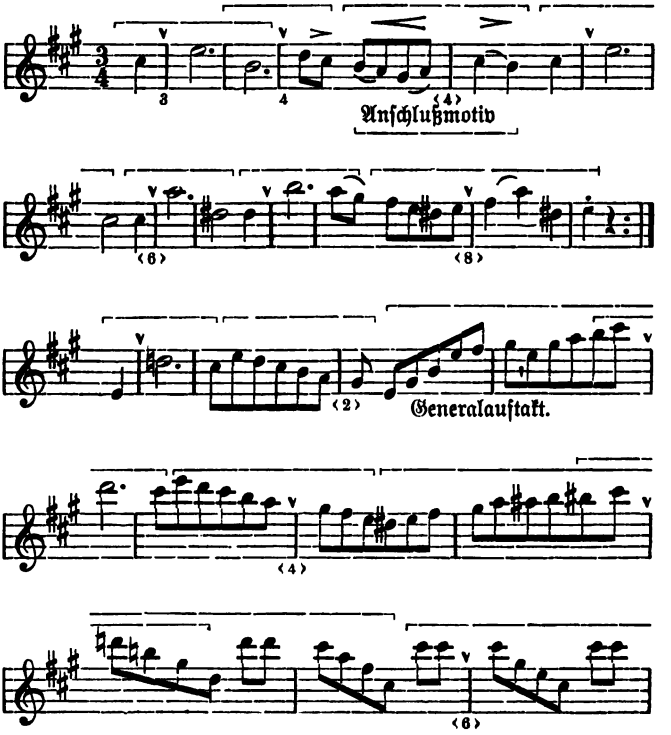

(4)
(8)
rit. . . . . a tempo
(2)
(Generalauftakt)
(Zwiſchenhalbſatz)
(4)
(Generalauftakt)
rit. . . . . a tempo
(4)
(4)
(4a)
quasi ritardando molto . .
(Dehnung des 5. Taktes)
(6)
(Dehnung
. . . . . a tempo
des 6. Taktes)
(8)
(2)

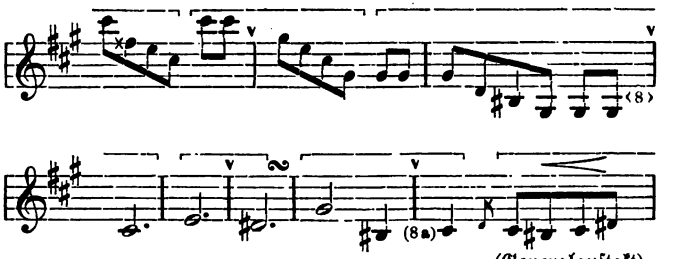


(Generalauftakt, zurückleitend). Men. d. C.

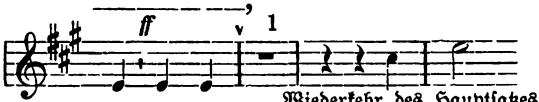
Da haben wir so ziemlich alle Freiheiten, alle Durchbrechungen der strengen Symmetrie beisammen. Zum Schluß werfen wir nun noch einen Blick auf ein Beethovensches Menuett, welches schon hart an der Grenze des von diesem Meister gewöhnlich an Stelle des Menuett gesetzten Scherzo steht:

(A-dur-Streichquartett Op. 18, 5.)





(Generalauftakt)

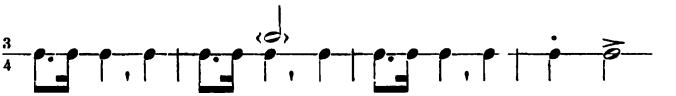


Wiederkehr des Hauptsatzes mit Schluß in der Haupttonart.

Da hier offenbar die $\frac{3}{2}$. Zählzeiten sind, so ist wohl der Name Menuett kaum mehr am Platze; denn thatsächlich ist nun die Taktart eine zweizählige statt dreizählige.

Um die einander im äußeren Ansehen (in der Notierung) ähnlichsten Tänze schärfer zu unterscheiden, betrachten wir nun zunächst die Mazurka, den Walzer und Ländler.

Die Mazurka (Mazurek, Masurisch) ist noch nicht alt. Walther definiert sie noch gar nicht, auch Sulzer übergeht sie und Türk (Klavierschule 1789) erwähnt sie nur ganz nebenbei; es dürfte daher nicht ungereimt scheinen, die unleugbare Verwandtschaft der Polonäse und Mazurka auf eine Entwickelung der letzteren aus ersterer zurückzuführen. Ist die Polonäse ein höfischer, mehr ceremonieller Gehtanz (Defiliercour), so ist dagegen die Mazurka ein wirklicher Tanz mit bestimmten Pas mit dem fürs eigentliche Tanzen charakteristischen Abstoßen der Fußspitze vom Boden. Die Mazurka ist zwar erheblich geschwinder als die Polonäse, auch schneller als das ältere Menuett (vor Haydn); da aber auf alle drei Zählzeiten Pas kommen, so ist die Bewegung immerhin eine mäßige und hat noch etwas von der chevalerésken Grandezza der Polonäse konserviert. Der den Pas entsprechende Rhythmus ist

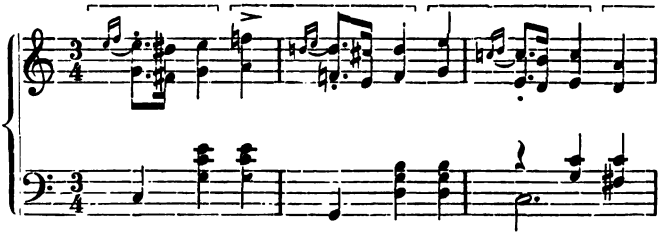


d. h. der Beginn geschieht regulär auf die schwere Zeit, sämtliche Endungen sind weiblich, aber die schwere Zeit wird nicht übergeschleift,

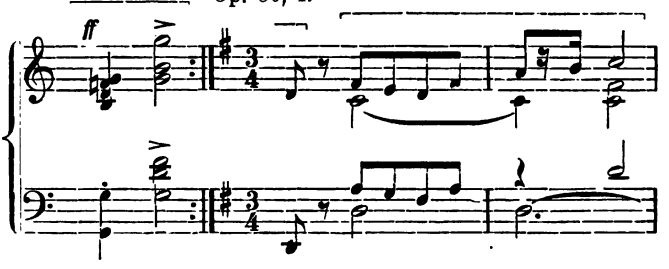
sondern abgestoßen, wodurch der Tanz einen ganz eigenartigen kapriciösen Charakter bekommt; auf die lange Endnote (2. + 3. Viertel des vierten Taktes) schlagen die Tänzer die mit Sporen versehenen Hacken gegen einander.

Bekanntlich ist die Mazurka besonders durch Chopin weltberühmt und allgemein beliebt geworden; wir wählen aus seinen 51 Mazurken einige Themen aus, welche am reinsten die Eigenart dieses Tanztypus zeigen:

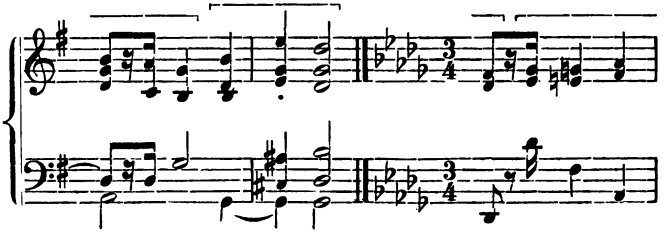
Aus Op. 67, I.

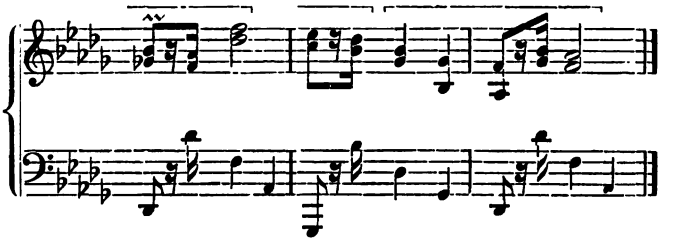


Op. 50, I.

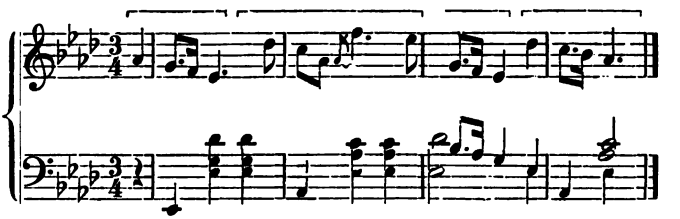


Op. 30, III.

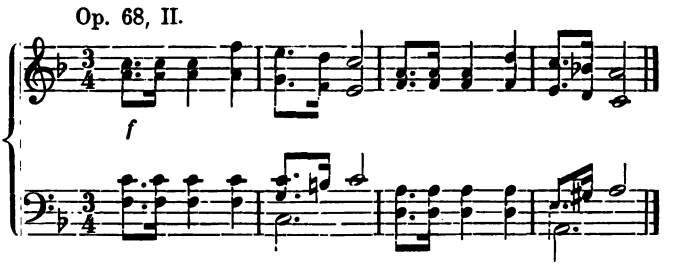




Op. 24, III.



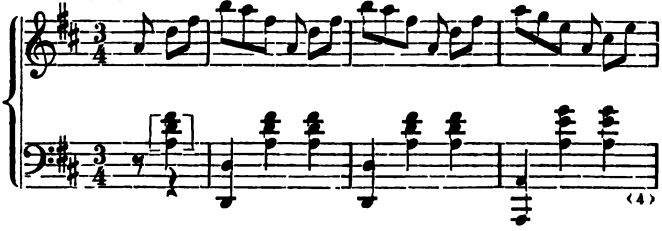
Op. 68, II.



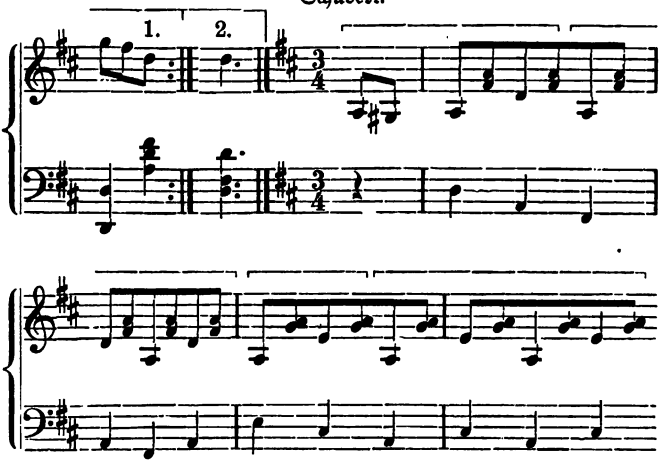
Ein Trio hat die Mazurka usuell nicht; doch hindert natürlich nichts, einem Seitenteile milderen Charakter und eine abstechende Tonart zu geben, was in der That Chopin oft genug thut.

Walzer (Valse) und Ländler (Tyrolienne) sind Rundtänze von heiterem, leicht wiegendem Charakter, der Ländler ungefähr im Tempo der Mazurka, der Walzer erheblich schneller, wenigstens heute; der frühere langsame Walzer war mit dem Ländler identisch. Als Beispiele dienen der langsame Walzer aus Webers „Freischütz“ und zwei Ländler Schuberts:

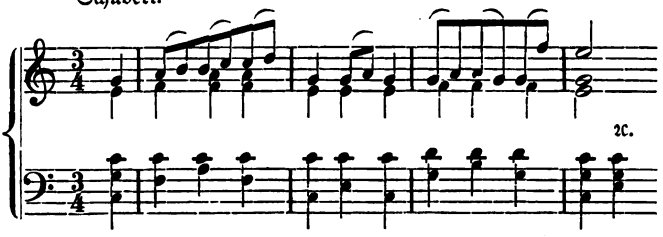
Weber.



Schubert.

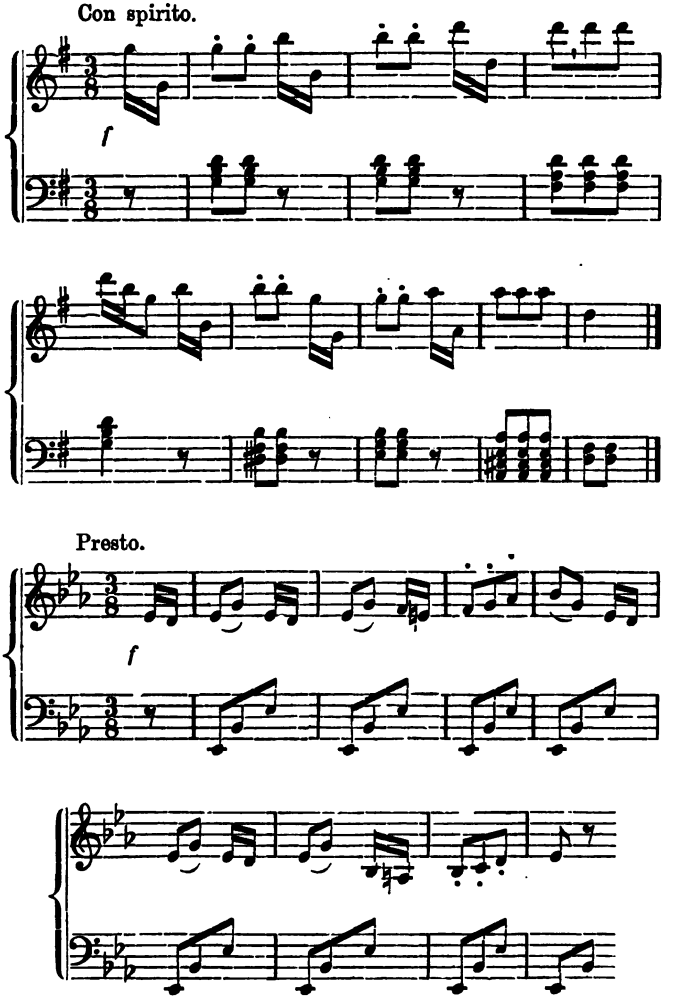


Schubert.

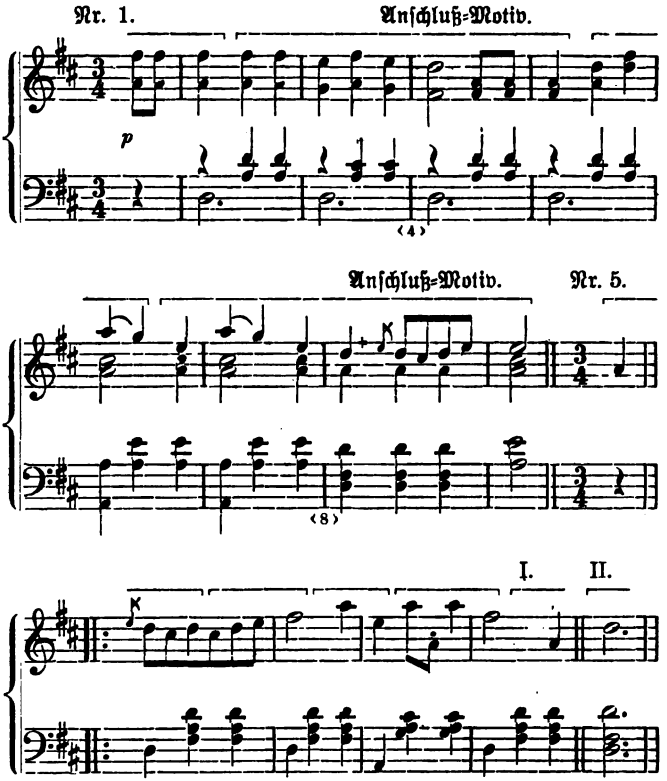


Der ältere Schnellwalzer hatte nicht wie der heutige zwei Hauptpas, ſondern wie der Ländler deren drei, unterſchied ſich daher

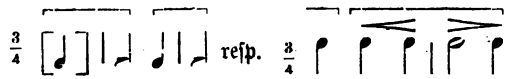
von diesem hauptsächlich durch das Tempo; er wurde gewöhnlich im $^3/_8$ Takt notiert, z. B. (Clementi):



ferner (Schubert, deutsche Tänze):

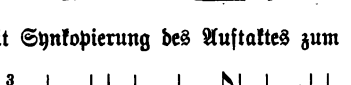


Der moderne Walzer hat nur zwei Pas und unterscheidet sich besonders scharf von der Mazurka, da ihm deren Betonung der zweiten Zählzeit gänzlich fremd ist; wenn manche Mazurken dem Walzer und manche Walzer der Mazurka gleichen, so sind das Fälle, welche als nicht typische uns hier nichts angehen. Der Grundrhythmus des modernen Walzers ist:



oder mit den ſchweren Takt beginnend (ziemlich häufig):

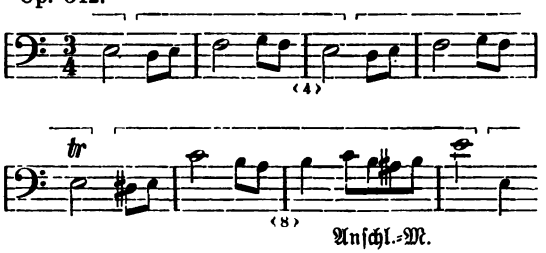
nicht ſelten mit Synkopierung des Auftaktes zum dritten Takt:



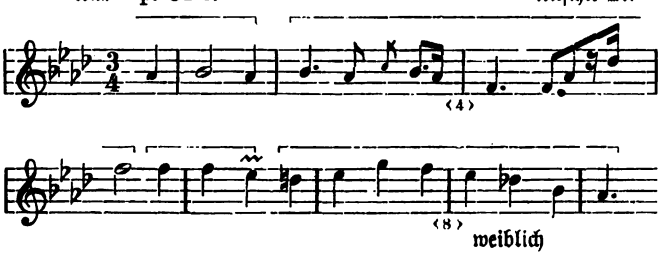
ſo z. B. in Arditis „Bacio“ und dem Walzer in Gounods Fauſt.

Mit dem ſchweren Takt beginnen auch viele Chopinſche Walzer z. B.:

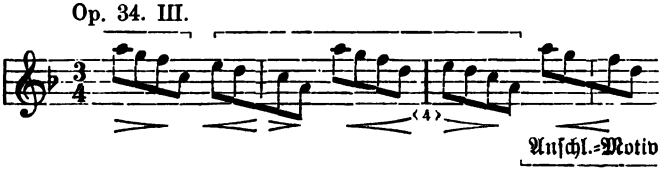
Op. 342.

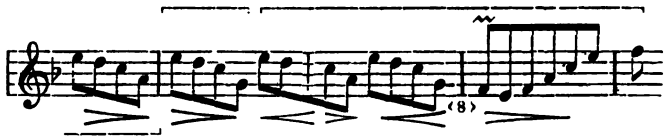


Aus Op. 34 I. Anſchl.-M.

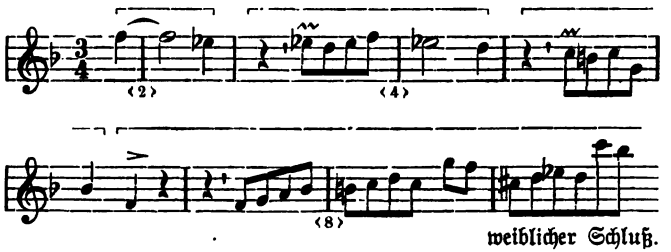


Op. 34. III.





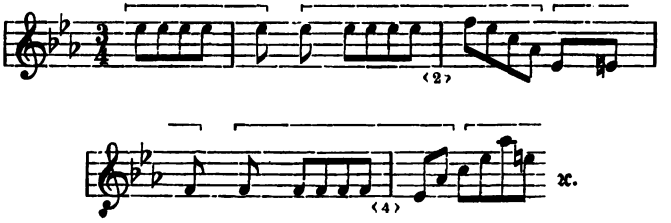
daſelbſt:



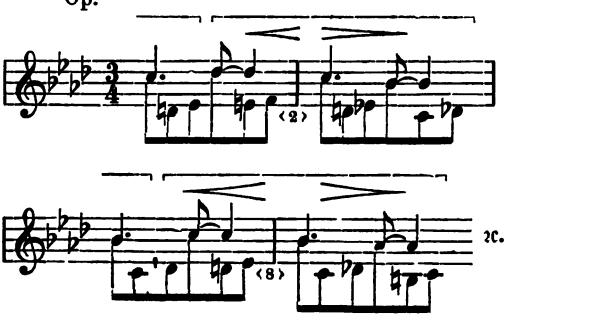
weiblicher Schluß.

Dagegen beginnen mit dem leichten Takt:

Op. 18.

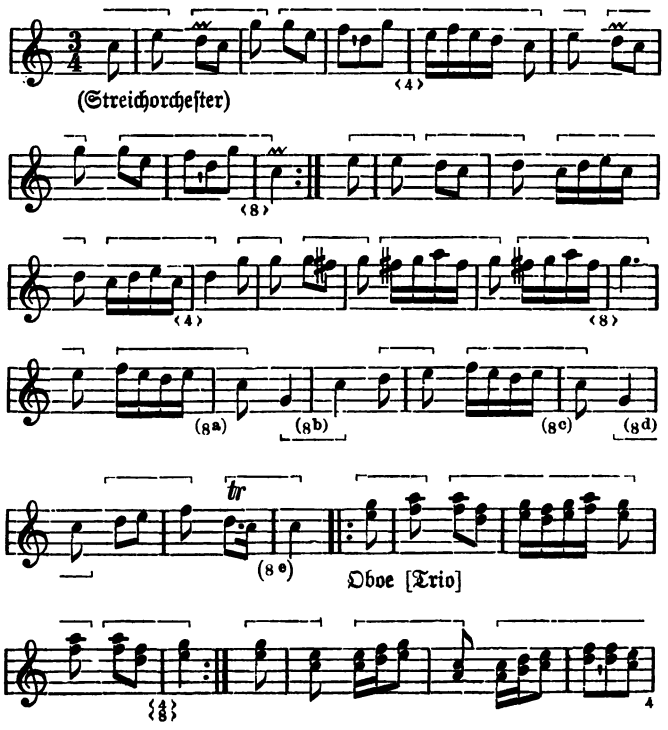


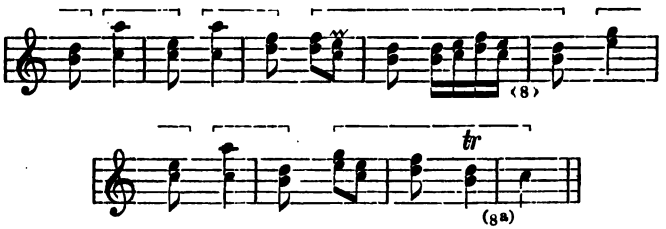
Op.



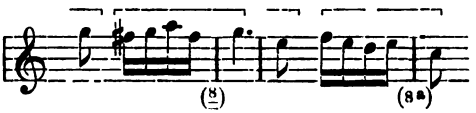
Diese Beispiele müssen genügen, zum Verständnis des Aufbaues der in mehr als genügender Anzahl jedermann leicht zugänglichen Walzer anzuleiten. Für die Ausdehnung des Walzers giebt es keine Vorschriften, seine kleinste Länge ist 16 Takte d. h. zwei Sätze von Takten, deren jeder wiederholt wird und die abwechselnd gespielt werden (wie das schließlich bei allen anderen Tänzen ungefähr dasselbe ist); aber nichts hindert, die Form beliebig zu weiten bis zur vollständig entwickelten dritten Form, ja selbst die vierte ist möglich, und es steht dem Tonkünstler auch jederzeit frei, imitatorische Künste bis zum wirklichen Kanon oder bis zur Fuge aufzuwenden, wenn er dieselben mit hinreichender Leichtigkeit beherrscht.

Dem alten Schnellwalzer nächst verwandt, wenn nicht mit ihm identisch ist der Passepied, der im $^3/_8$ Takt notiert wird und stets ein Achtel Auftakt hat. Mattheson schreibt dem Tanze liebenswürdigen Leichtsinn zu. Ein prächtiges Beispiel finde ich in Lullys Temple de la paix (1685):



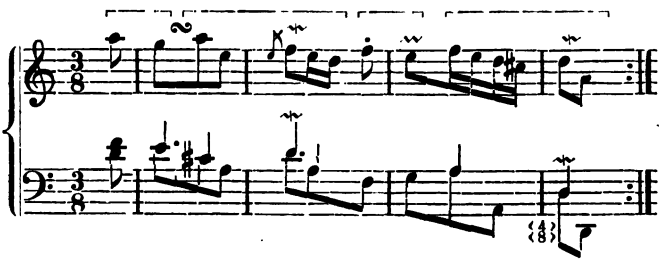


Hier ist besonders der unter der Maske der Achttaktigkeit sehr frei gebildete Schluß des Hauptteils sehr merkwürdig; er ist zu verstehen als Nachbildung der letzten Gruppe (7.—8. Takt) des zweiten Satzes

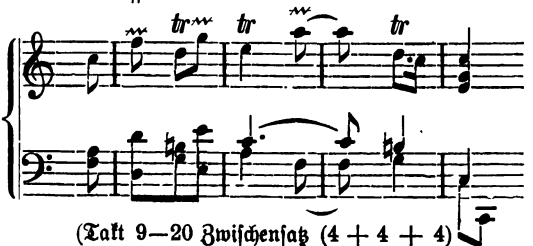


mit folgenden wechselnd ein- und zweitaktigen Schlußbestätigungen.

Der Passepied im II. Ordre von Couperins ‚Pièces de clavecin' hat dasselbe Aussehen:

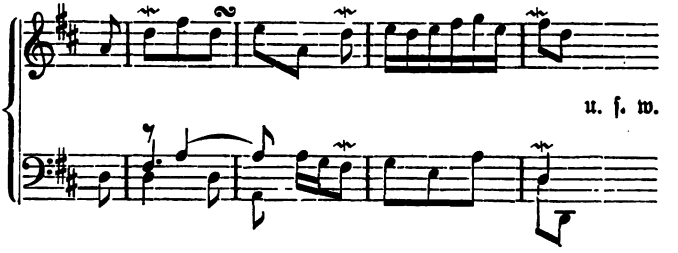


Takt 13 ff.:



(Takt 9—20 Zwischensatz (4 + 4 + 4) mit mixolydischem Ende)

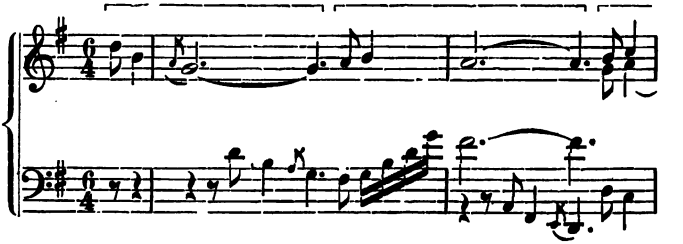
Seconde partie (Trio).

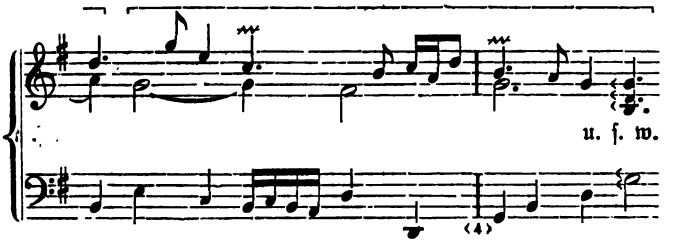


Auch die Passepieds Bachs in der 5. englischen Suite und 5. Partita entsprechen ganz diesem Muster, sind zwar etwas polyphoner gesetzt doch immerhin nur leicht. Ersterer hat ein Trio (Passepied I E-moll, Passepied II E-dur, letzterer en Musette [mit liegendem Baß] gesetzt).

Die bereits im 18. Jahrhundert gänzlich veraltete Galliarde (Gagliarda) war ebenfalls ein Tanz im ziemlich bewegten Tripeltakt (der Nachtanz, Proportz [Proportio] der Deutschen, bei den Italienern Saltarello [Springtanz] genannt); bezüglich ihrer und anderer Tänze des 16. Jahrhunderts verweisen wir auf Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland" (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1886).

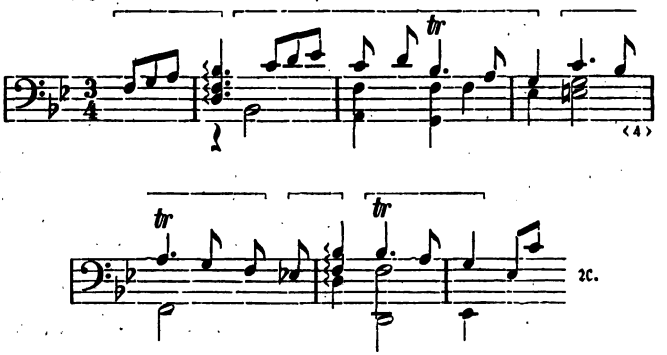
Die Loure wird von Mattheson zu den Giguen gerechnet, vermutlich wegen der ihr fortgesetzt eigenen Punktierung der schweren Zeit, welche auch die Gigue und ihre nächsten Verwandten lieben; thatsächlich hat die Loure aber im Charakter eher mit der Sarabande als mit der Gigue Ähnlichkeit, da sie sehr langsam ist und, wie auch Mattheson bestätigt, „ein stolzes aufgeblasenes Wesen hat". Die Loure steht in $^6/_4$ Takt mit dem Grundrhythmus ; als Beispiel diene die von Bach in der 5. französischen Suite (zwei achttaktige Reprisen):



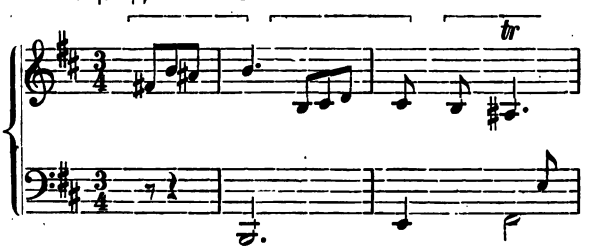


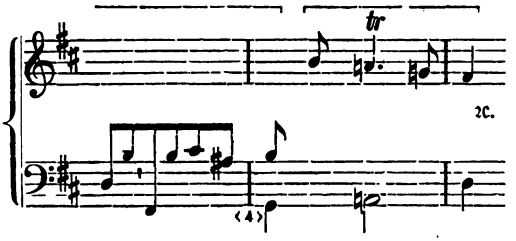
Eine gewiſſe Verwandtſchaft mit der Mazurka oder dem Ländler hatte die Courante (Corrente), wenigſtens in ihrer alten Geſtalt, d. h. ehe ſie ſich in lauter Läufer auflöſte (durch die Violin- und Klavierkomponiſten). Folgende Beiſpiele dürften von dem urſprünglichen Rhythmus dieſes Tanzes am beſten ein Begriff geben:

Leſage de Richée, Kabinet der Lauten (1695) B-dur-Suite.

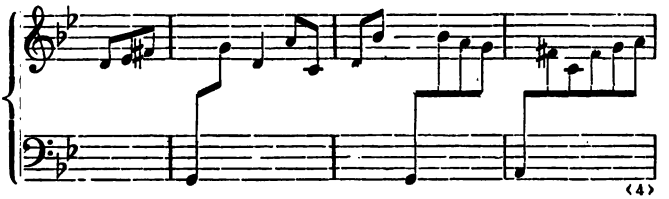


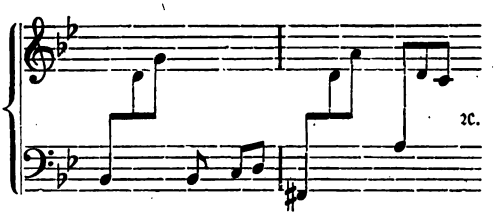
Daſelbſt, H-moll-Suite.





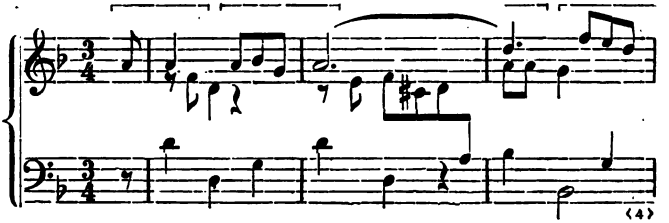
Daſelbſt (Courante extraordinaire, komponiert von dem berühmten Lauteniſten Grafen Logy [Loſy]):

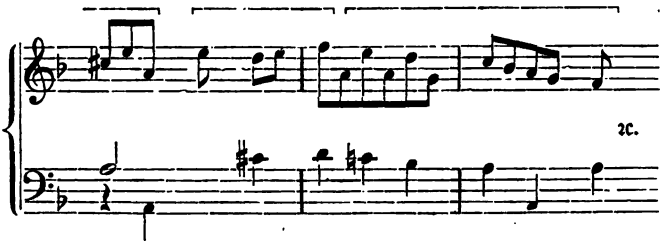




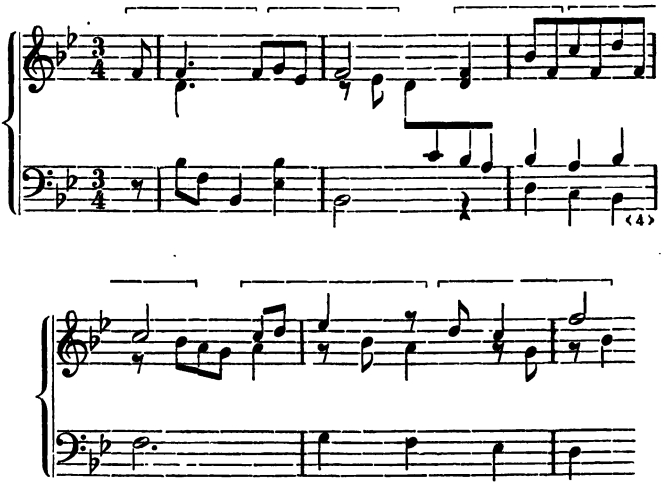
Dieſen entſprechen völlig folgende von Händel und Bach:

Händel, D-moll-Suite (XI).

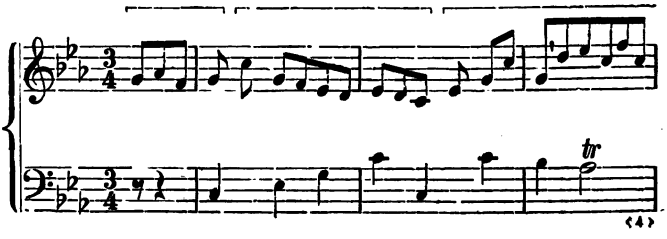


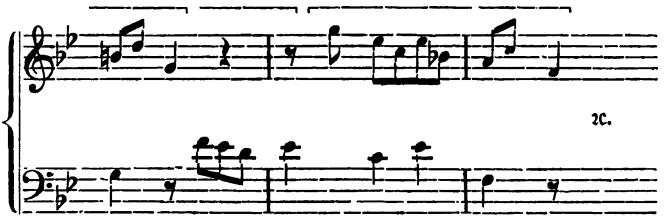


Derſelbe, B-dur-Suite (XIII):

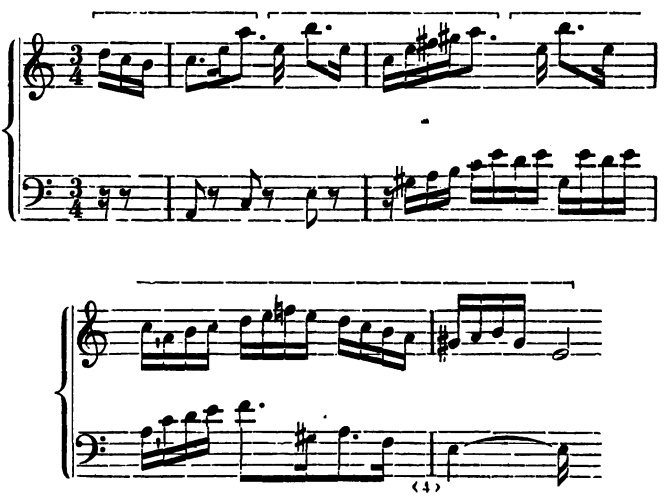


J. S. Bach, 2. franz. Suite.

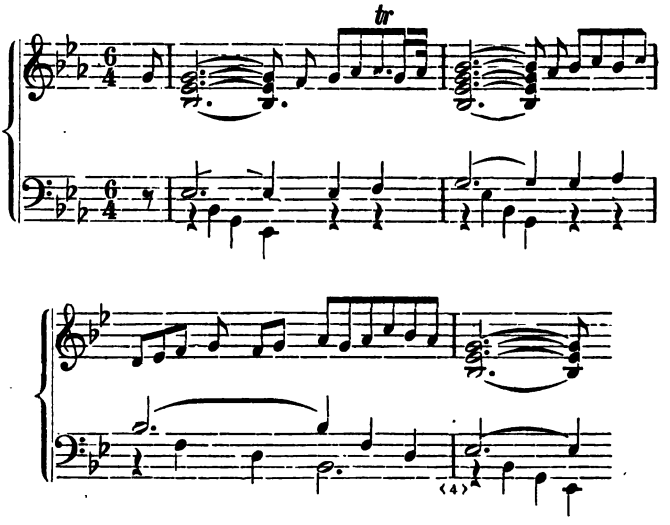




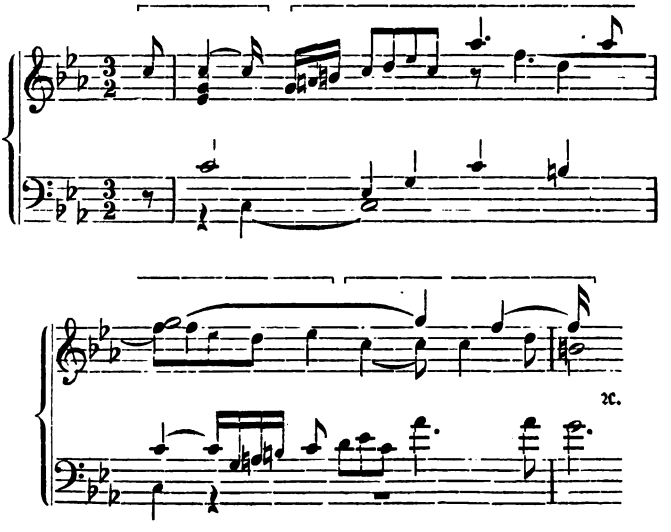
Couperin und Bach haben die Courante sehr frei behandelt; doch schwindet ein gut Teil des scheinbaren Abstandes ihrer Couranten von den hier mitgeteilten, wenn man sich die im $^3/_2$ Takt geschriebenen in halb so langen Noten denkt. Auffallend ist nur bei Couperin und Bach die Vorliebe für die Punktierung als Unterteilungsrhythmus z. B. (Bach, III. Partita):



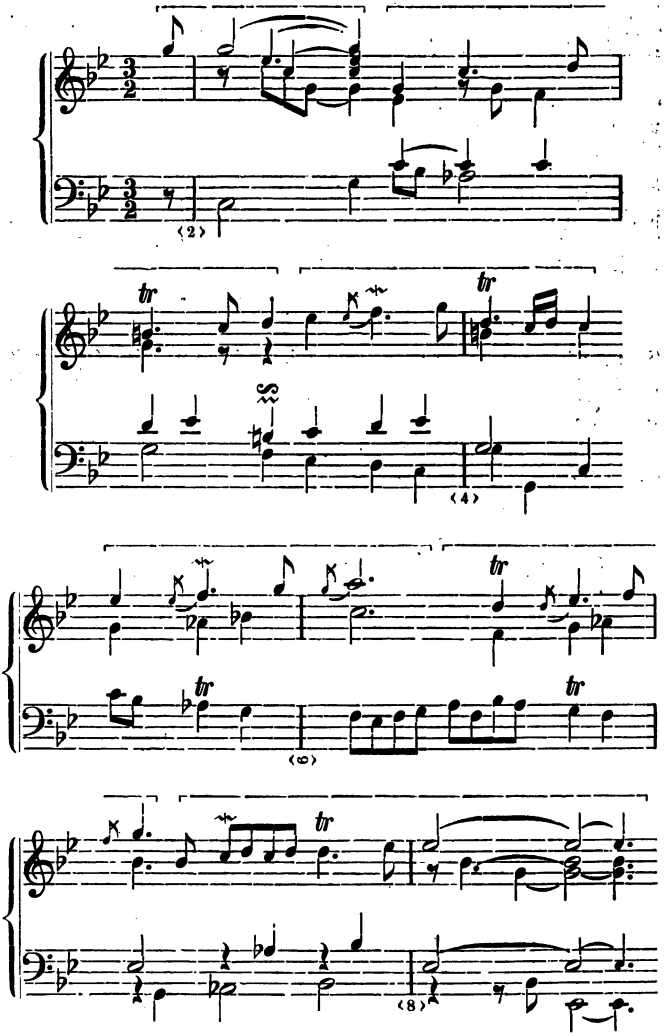
Der glatte Gang und die behagliche Bewegung der Courante verschwinden bei Bach und Couperin manchmal ganz und gar in einem gewissen gravitätischen Pathos, das mit dem Namen durchaus in Widerspruch steht, z. B. (Bach, kleine Suite in Es-dur):



oder (derselbe, II. Partita):



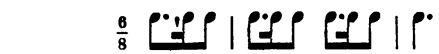
oder (Couperin, Pièces de clavecin I, 3. ordre):



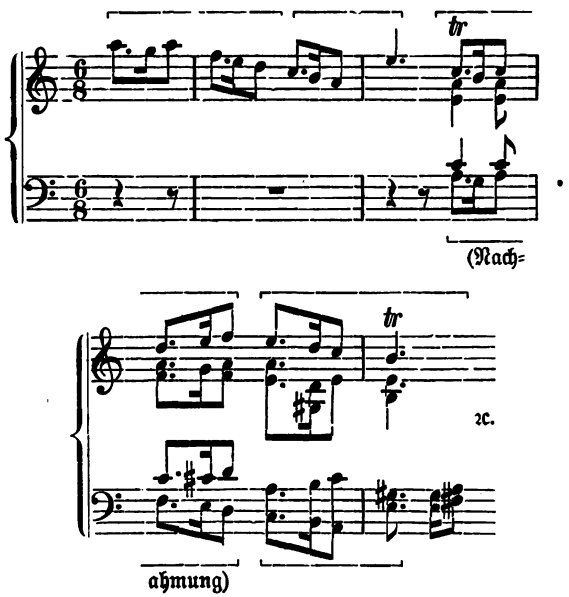
(Man beachte hier die Dreitaktigkeit des Typus schwer-leicht-schwer!)

Das sind zwar bewundernswürdige Stücke, aber eher Sarabanden oder im ungeraden Takte gedachte Allemanden als Couranten. Von der „süßen Hoffnung", welche die Courante ausdrücken soll, ist jedenfalls darin nicht mehr viel.

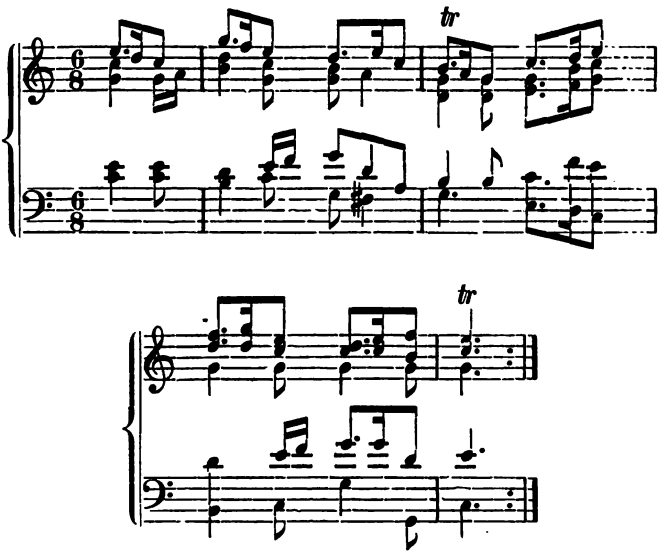
Wir kommen zu den geschwindesten Tänzen im Tripeltakt, der Gigue und Canarie. Im Tempo sind beide wohl gleich; denn wenn auch die Canarie als schnellste Art der Giguen bezeichnet wird, so wird er doch andererseits den italienischen Giguen zugestanden, daß sie so schnell wie nur möglich sind. Jedenfalls sind Gigue und Canarie nicht mehr in eigentlich dreizähligem Takt geschrieben (ausgenommen etwa einige im $^{9}/_{8}$ oder $^{9}/_{16}$ Takt stehende), vielmehr gehen die Tripel nur die Unterteilung an. Der charakteristische Rhythmus der Gigue war ursprünglich



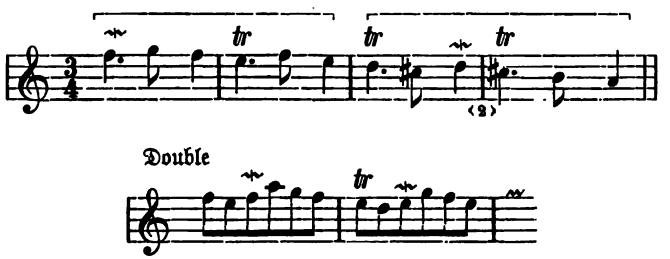
Charakteristisch für die eigentliche Gigue ist ein loses Spiel mit fugenartigen Imitationen, die bis zur wirklichen Fuge gesteigert werden können. Der zweite Teil der Gigue verarbeitet gewöhnlich die Umkehrung des Hauptgedankens. In der Regel beginnt nach Fugenart eine Stimme allein. Eine Gigue in Lullys Temple de la paix läßt sich so an:



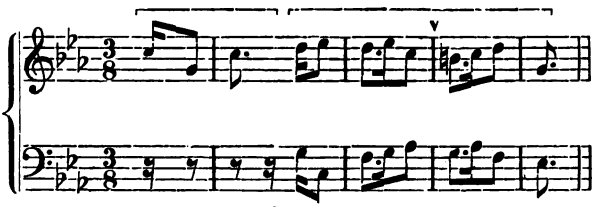
was gewiß (bis auf die Imitationen) nichts Anderes ist als die Canarie desselben Balletts:



Couperin (P. d cl. I. 2) notiert die Canarie in $^3/_4$ Takt und verziert sie in einem Double, ohne daß wir darum annehmen müßten, sie sei langsamer gemeint:

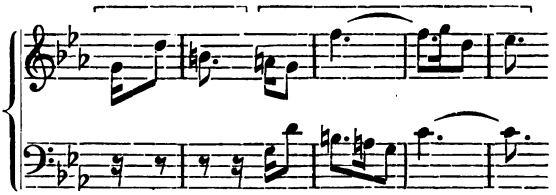


Bachs 2. französische Suite weist eine Gigue auf, deren Typus besonders rein sein dürfte, zumal sie auch die fugenartige Imitation und im zweiten Teil die Umkehrung des Motivs zeigt:

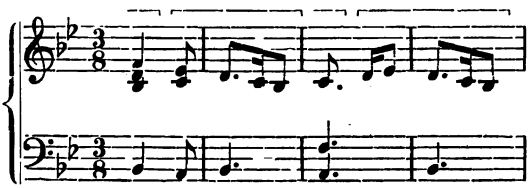


Imitation

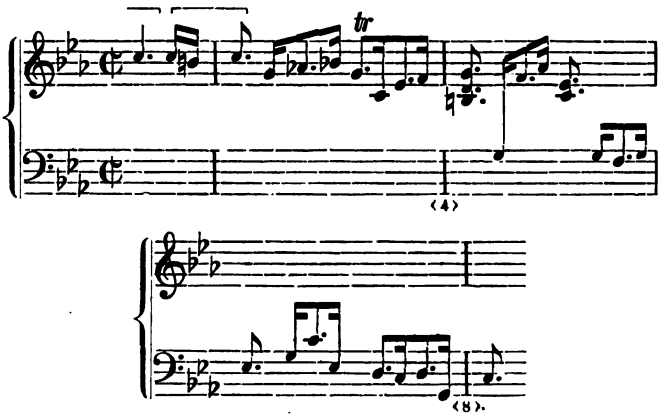
2. Teil.



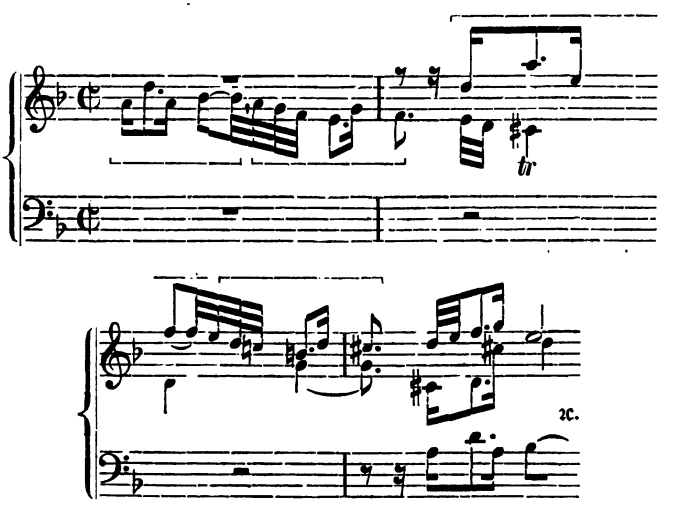
Die Gigues in Lesages „Kabinet der Lauten" imitieren nicht, sind aber sehr konsequent in der Durchführung des punktierten Rhythmus z. B. (B-dur-Suite):



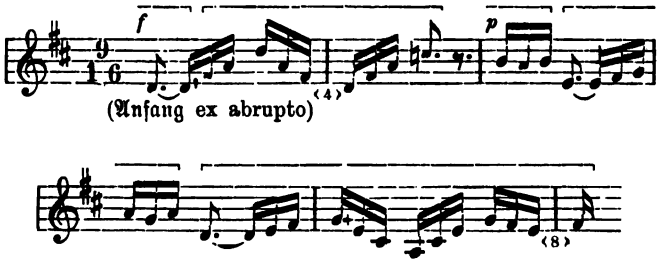
Doch enthält sein Werk auch mehrere Gigues im Allabrevetakt, welche durchaus dafür sprechen, daß der Tripelrhythmus nur Unterteilungsrhythmus ist und die Pas nichts angeht z. B. (C-moll-Suite):



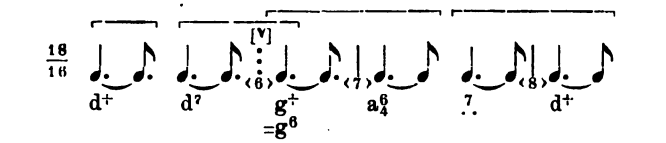
Damit erklärt sich nicht nur, wie Bach, Händel und andere gelegentlich Gigues im $^{6}/_{8}$, $^{12}/_{8}$, $^{6}/_{4}$ aber auch im Allebrevetakt schreiben konnten wie z. B. (Bach, 1. franz. Suite):



(vgl. auch die Gigue der 6. Partita) und es könnte höchstens seltsam erscheinen, daß Bach eine Gigue in $^{9}/_{16}$ Takt schrieb (4. Partita):

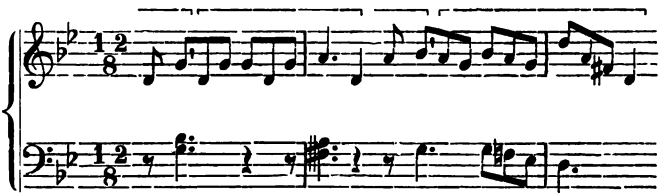


Vielleicht sind aber sogar hier die ganzen Takte Zählzeiten; dann begänne diese Gigue mit einem Generalauftakt und folgender Umdeutung der schweren Zeit zur leichten:



eine Auslegung, welche der Czernyschen Vortragsbezeichnung sehr wohl entspricht.

So bleibt uns, wenn wir den alten Rhythmus (♩♫ | ♪.) aufgeben, als Charakteristikum der Gigue nur die rastlose Beweglichkeit, „wie der Strompfeil eines Baches" [Mattheson]. Wer heute eine Gigue schreibt, nimmt sich natürlich die berühmtesten Stücke dieses Namens zum Muster, z. B. die G-moll-Gigue von Händel (IX. Suite):

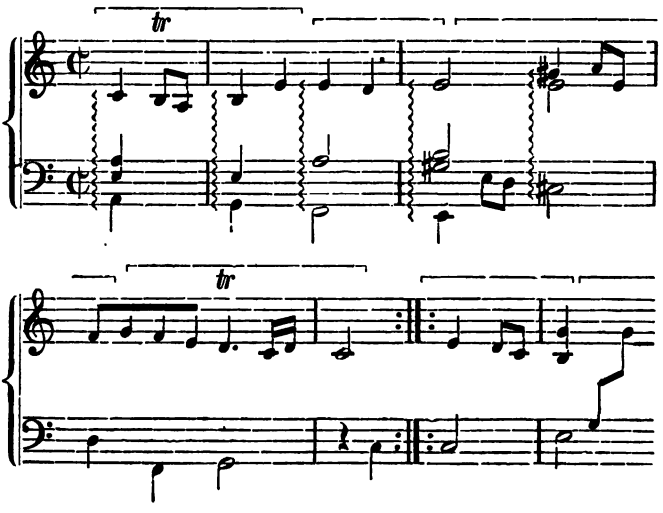


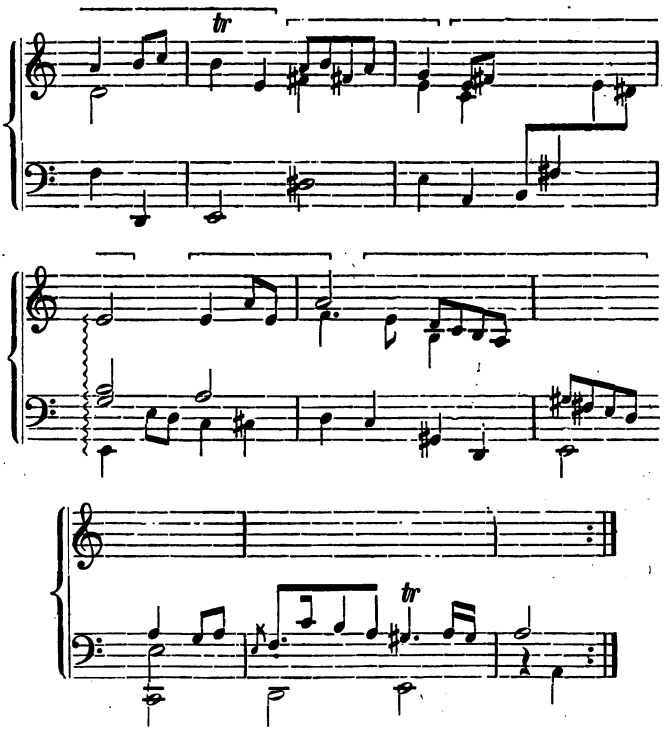
die meisterhaft zu großer Länge (144 Takte) ausgesponnen ist, aber weder die fugenartige Behandlung des Anfangs noch die Umkehrung des Motivs im zweiten Teil hat (dasselbe gilt auch von J. W. Häßlers großer D-moll-Gigue).

8. Welche lebhaften Tänze stehen im geraden Takt?

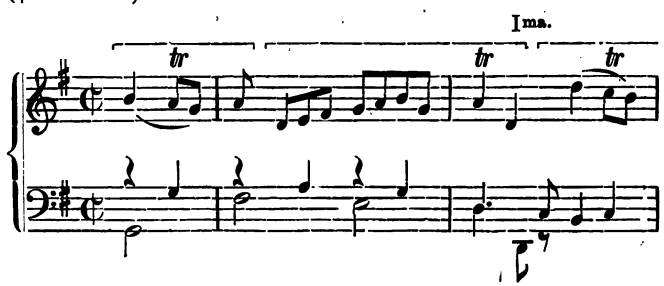
Von den in gerader Taktart gesetzten Tanzstücken (zu denen aber, wie wir sahen, eigentlich auch die Gigue gehört) zieht in erster Linie die Gavotte unsere Aufmerksamkeit auf sich. Walther (1732) definiert dieselbe als aus einer viertaktigen und einer achttaktigen Reprise bestehend. „Jede Reprise fängt im Aufheben mit einer Minima (𝅗𝅥), welches selten vorkommt, ordinairement aber mit zwei Vierteln oder gleich geltenden Noten (z. B. 4 Achteln) an, und hört sowohl beim Abschnitte als am Ende mit einem halben Takte auf; doch findet man beim Abschnitte zum öftern auch zwei Viertel gesetzt. Die erste Reprise soll nicht in dem Tone, woraus die Gavotte geht, sondern in der Terz oder der Quint schließen — es sei denn, daß man ein Rondeau daraus machen wolle." Das Tempo bestimmt er als „hurtig, bisweilen aber auch langsam." Auch Rousseau (1767) bestätigt, daß die Bewegung der Gavotte „gewöhnlich graziös, oft lustig, manchmal aber auch zart, ausdrucksvoll und langsam sei." Spätere Definitionen wissen von langsamen Gavotten nichts mehr. Der Umfang wurde beliebig erweitert, besonders für nicht zum Tanzen und Singen, sondern nur zum Spielen bestimmte Gavotten, auch hängte man gern eine zweite Gavotte mit liegenden Bässen, die sogenannte Musette als Trio an, nach welcher die erste Gavotte wiederholt wurde. Einige Beispiele mögen beweisen, wie scharf bestimmt gerade die rhythmische Natur der Gavotte ist.

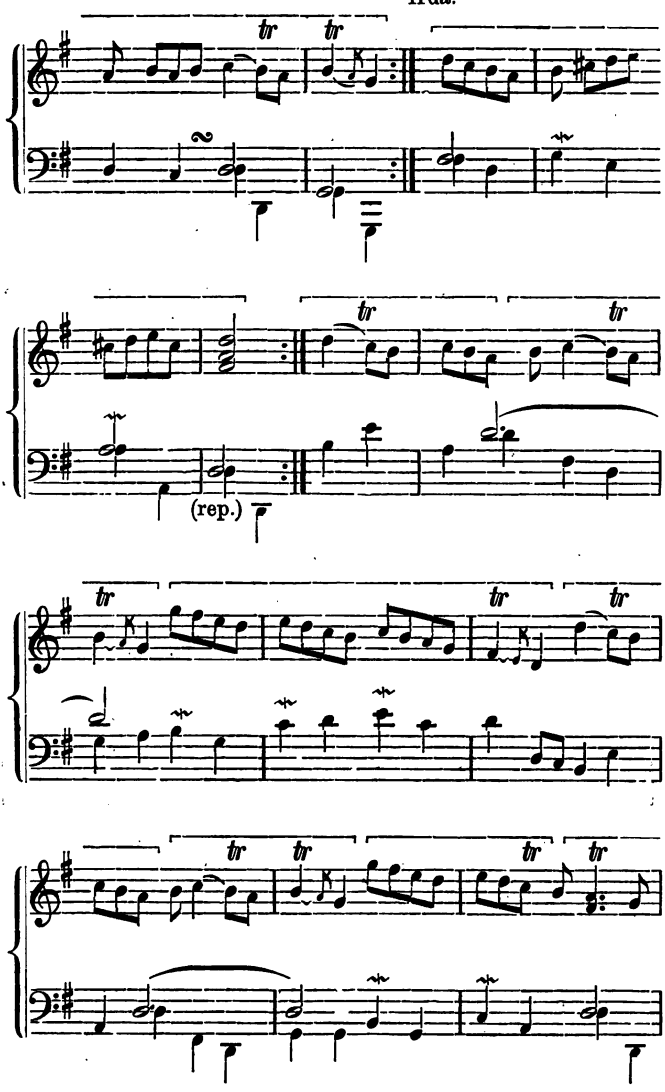
Streng der Definition Walthers entsprechend ist die A-moll-Gavotte in Lesages „Kabinet der Lauten" (1695):

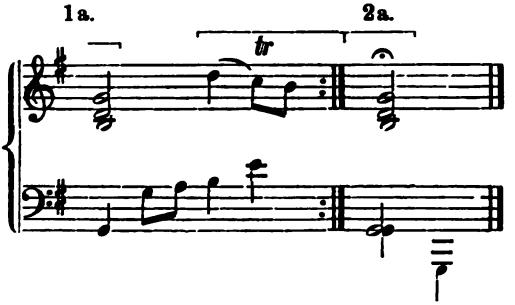




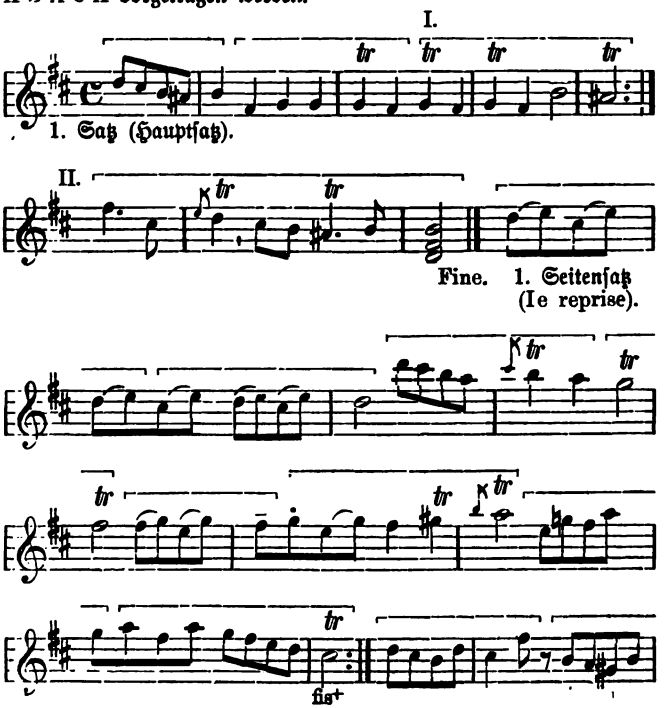
Couperins Gavotten erweitern bereits die erste Reprise auf acht Takte, sodaß erst im zweiten Halbsatz moduliert wird z. B. (P. d. Cl. I[1]):

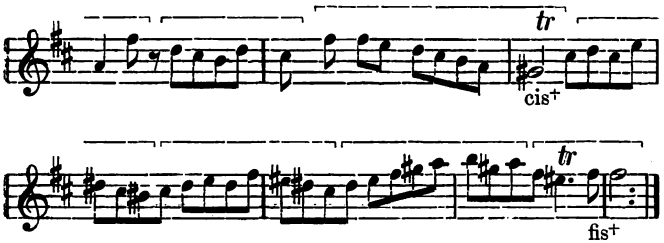



II da.
tr
tr
(rep.)

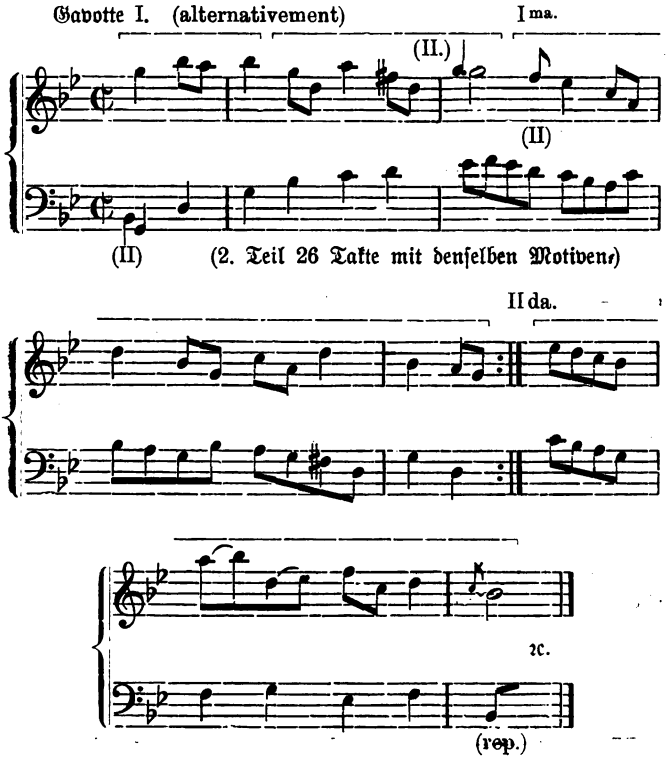


Die folgende Gavotte aus Rameaus „Indes galantes“ (1735) hält den ganzen ersten Teil in der Haupttonart; sie ist dreisätzig und zwar sollen nach Rondo-Art die drei Sätze in der Ordnung A-B-A-C-A vorgetragen werden.

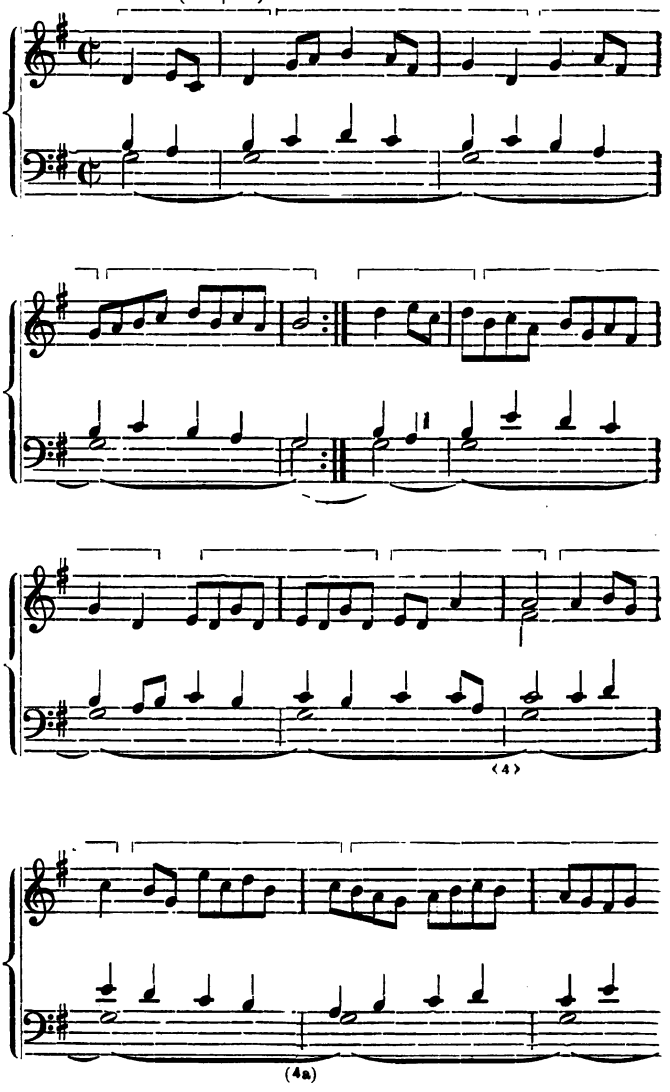


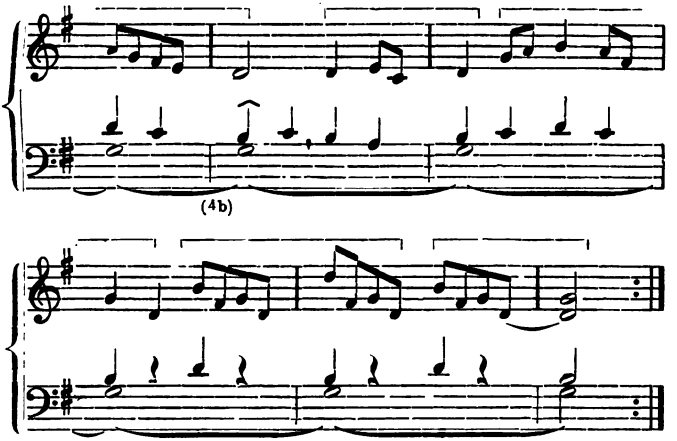


Zum Schluſſe finde noch Bachs reizende Gavotte und Muſette der III. engliſchen Suite im Auszuge Platz:



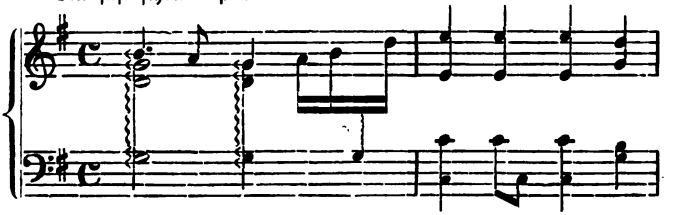
Gavotte II. (Muſette)

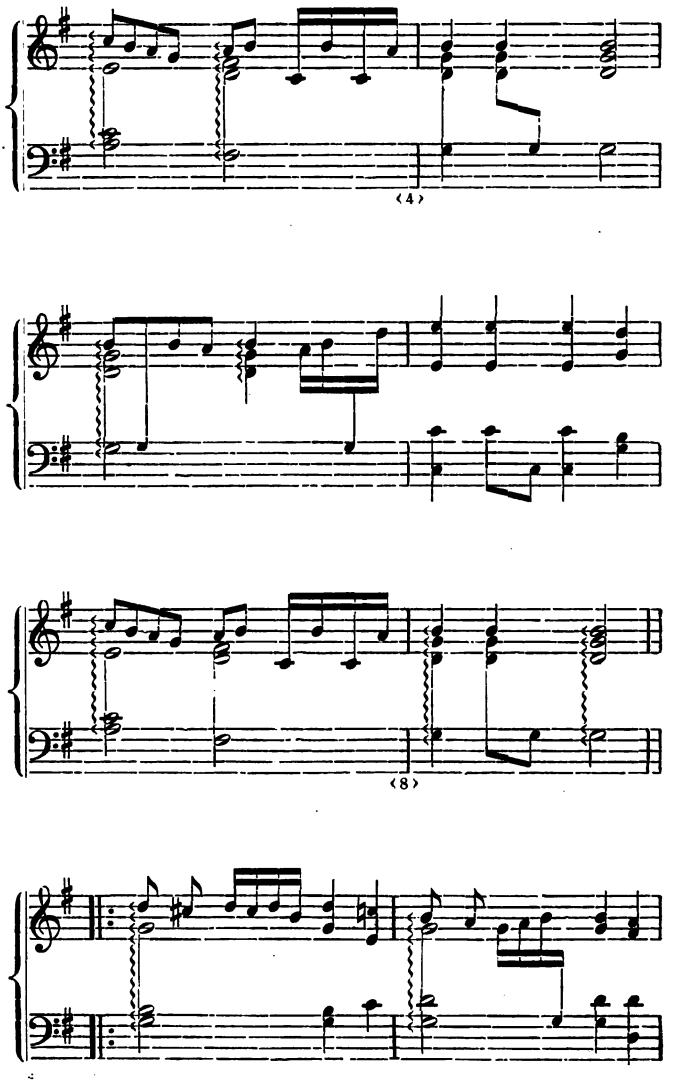


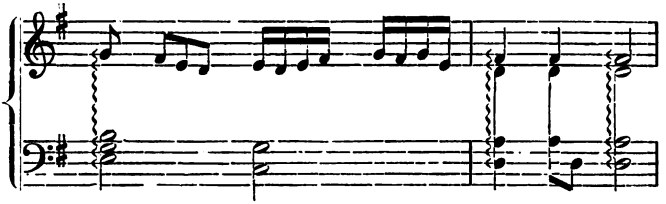


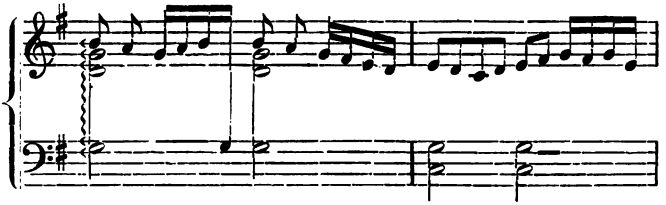
Ein ähnliches Tempo wie die Gavotte scheint der Passamezzo gehabt zu haben, eine der im 16. Jahrhundert beliebten Tanzarten, eine schnellere Pavane. Die Pavane selbst resp. der mit ihr identische Paduaner (Padovana, Paduana) war dagegen immer von gemessener ruhiger Bewegung (gegangener Tanz) sodaß der ihr (wie dem Passamezzo und anderen Reihentänzen) regelmäßig folgende schnelle Nachtanz (Springtanz, Saltarello, Galliarde) scharf gegen ihn kontrastierte. Gewöhnlich wandelte der Nachtanz die Melodie des Reigens selbst durch Beschleunigung des Tempo und veränderte Taktart (Proportio sesquialtera d. h. Tripeltakt) um. Der folgende „Paduaner" aus Wolff Heckels Lautenbuch (1556) mag als Beispiel dienen und zugleich beweisen, daß Fr. M. Böhme in Irrtum ist, wenn er die Identität von Paduana und Pavana bestreitet und ersterer Tripeltakt zuschreibt. Heckel verheißt auf seinem Titel „Pauanen" und bringt im Buche selbst nur zwei „Paduaner", beide im geraden Takt; der zweite derselben sieht so aus:

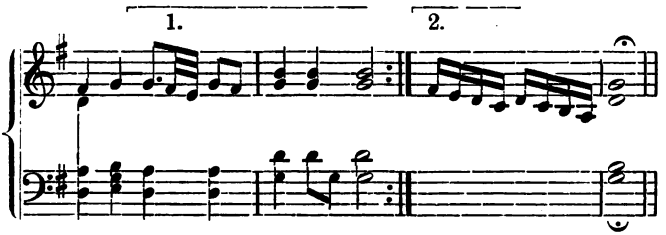
Ein fast schöner Paduaner.



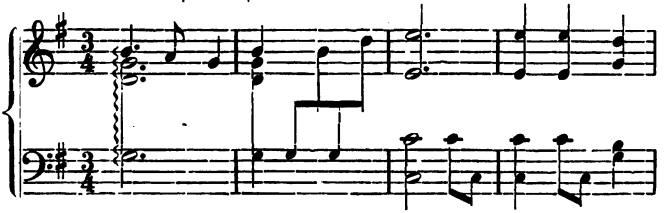

(4)
(8)

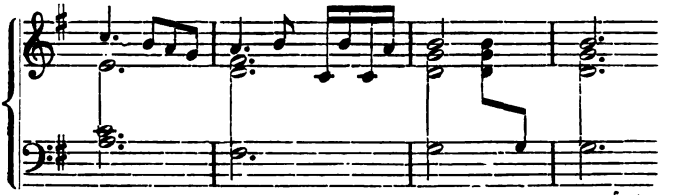






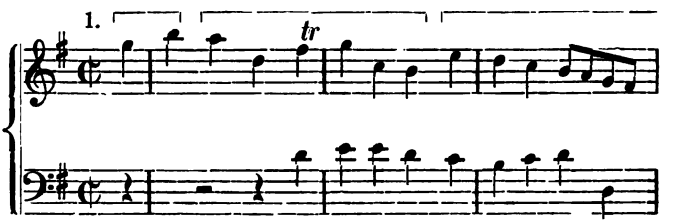
Saltarello auf den Paduaner.



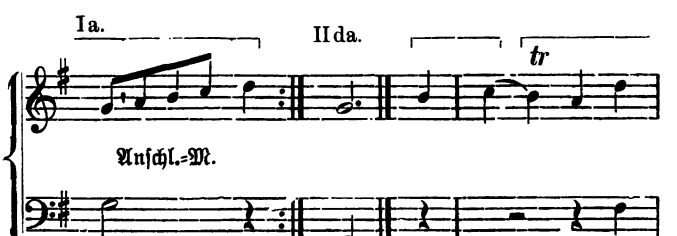


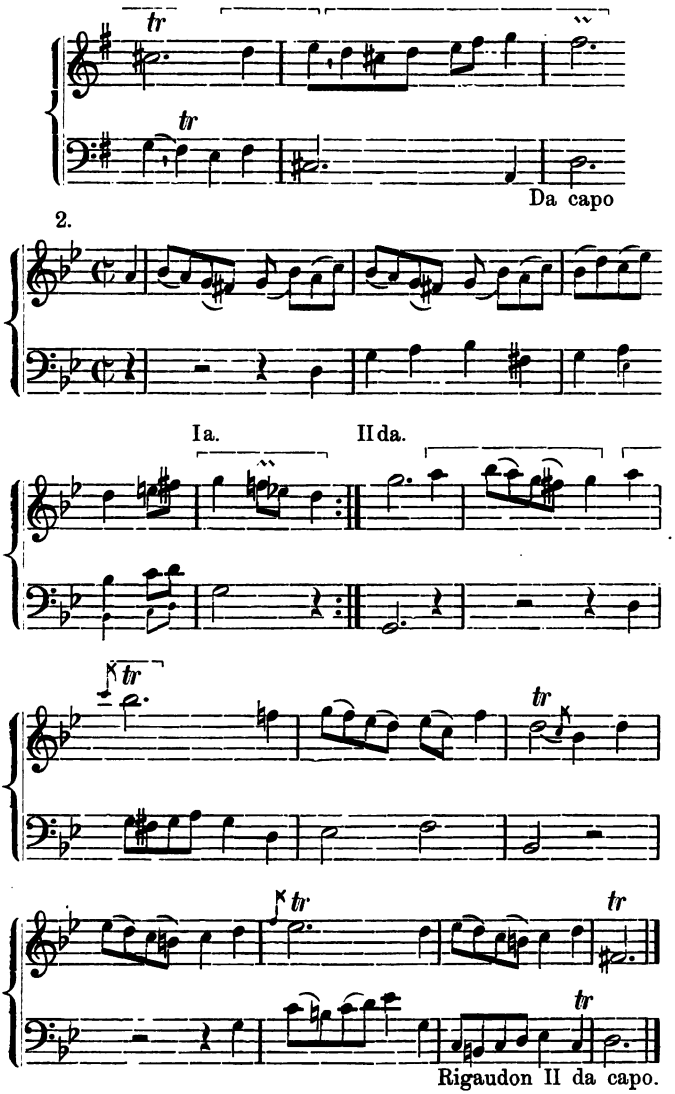
Auch der Branle (Bransle) war ein mäßig bewegter Reihentanz im geraden Takt.

Der Gavotte nächst verwandt sind Rigaudon und Bourrée, unterscheiden sich aber dadurch scharf von ihr, daß sie stets nur ein Viertel Auftakt haben und daher bei den Einschnitten mit weiblichen Endungen sowie bei den Halbsatz- und Satzschlüssen durch lange Noten bis zum dritten Viertel reichen. Mattheson stellt für das Rigaudon die Regel auf, daß es einen zarten und in tiefer Tonlage gehaltenen Zwischensatz habe, der im Vortrage wie eine Parenthese abstechen müsse, sodaß der Wiedereintritt des Hauptsatzes desto frischer wirkt. Rameaus „Indes galantes" enthalten zwei wohl zum abwechselnden Vortrag bestimmte Rigaudons, die ich hier mitteile:



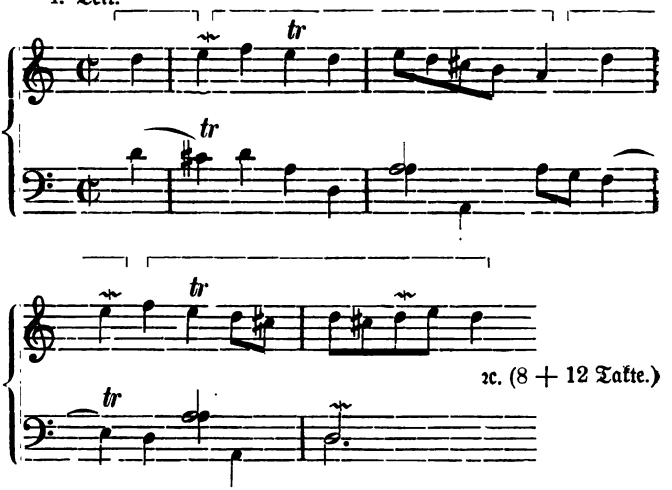
(Baß das 2. Mal 8va bassa.)



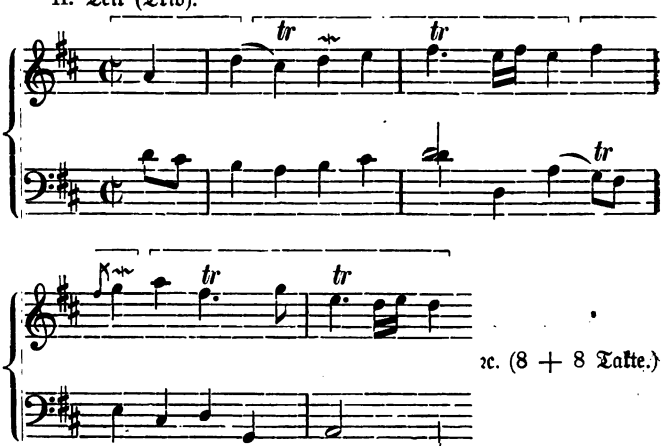

tr
tr
Da capo
2.
Ia.
IIda.
tr
tr
tr
tr
Rigaudon II da capo.

Denſelben Charakter hat das Rigaudon bei Couperin Pièces de cl. I. 2:

I. Teil.

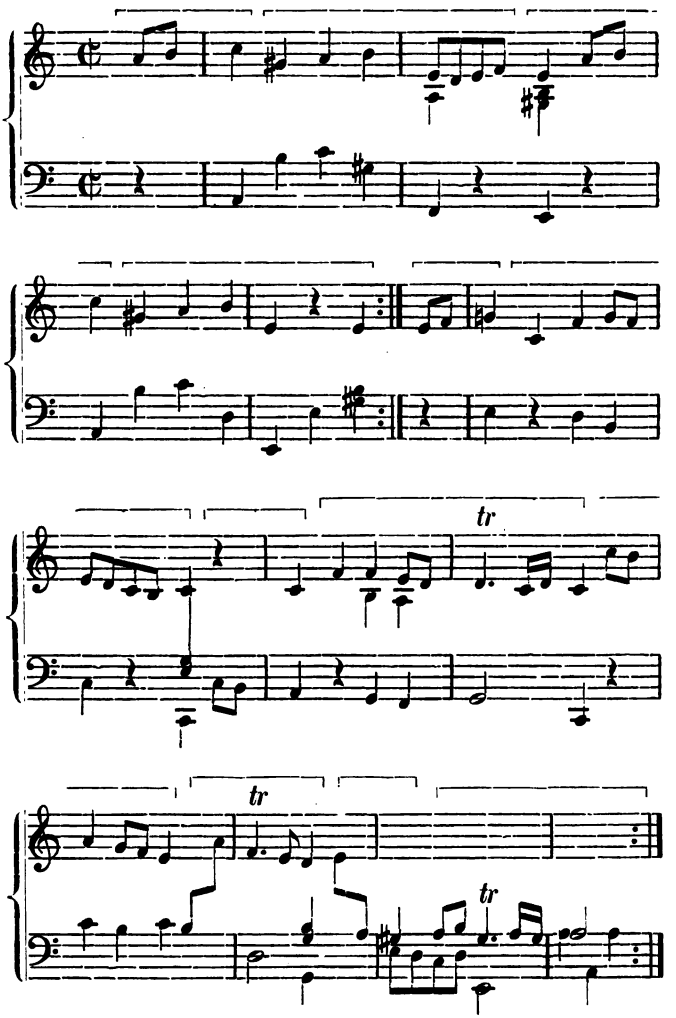


II. Teil (Trio).

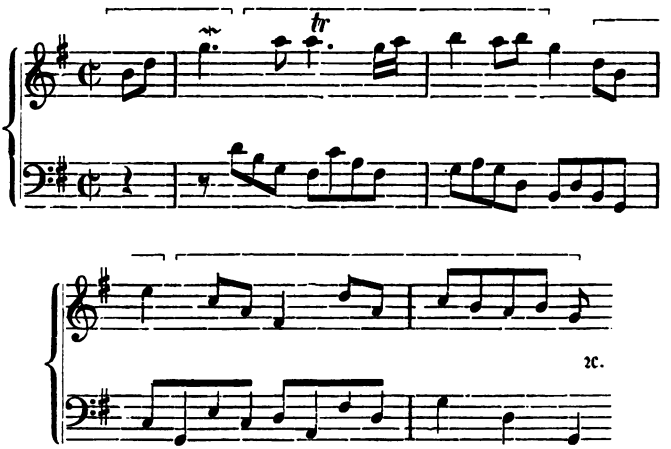


Man beachte beſonders die obſtinate Führung der Melodie und die weitausgreifenden Bäſſe.

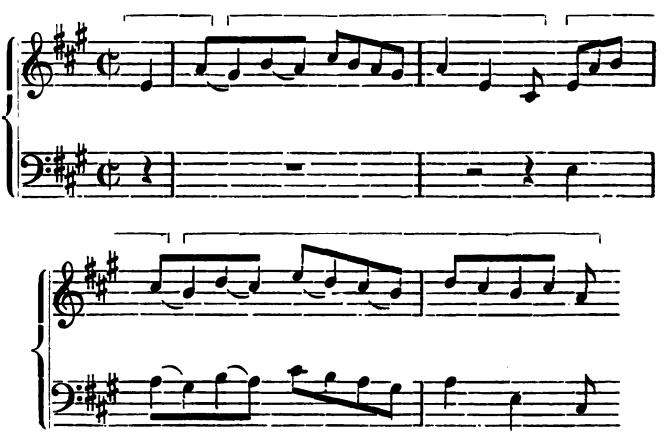
Eine frappante Familienähnlichkeit besteht zwischen diesen Rigaudons und folgender Bourrée aus Lesages A-moll-Suite:

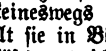
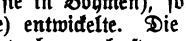


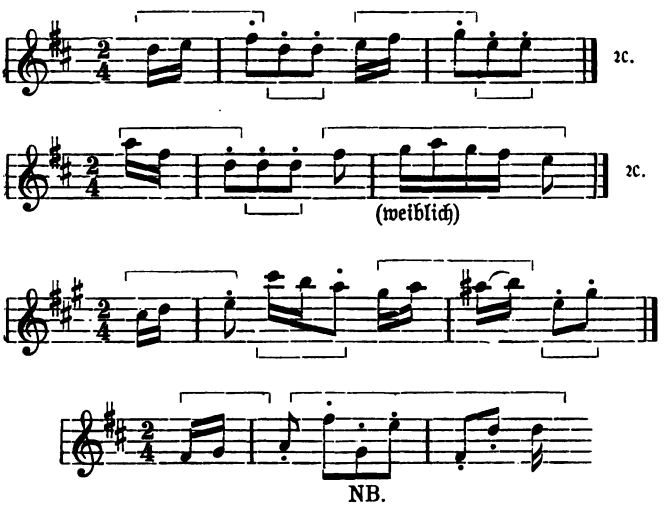
J. S. Bachs Bourreen sind hie und da etwas en Musette behandelt (vgl. die erste und zweite engl. Suite); in der fünften französischen Suite bringt Bach Bässe solch ausgreifender Art, aber in Achteln:



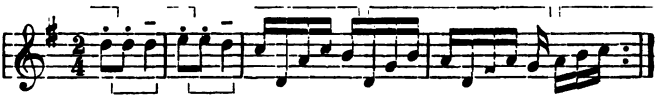
Aber selbst, wo Bach diese einfache Tanzform imitierend setzt, hält er ihre charakteristische Eigenart rein z. B. (1. engl. Suite):



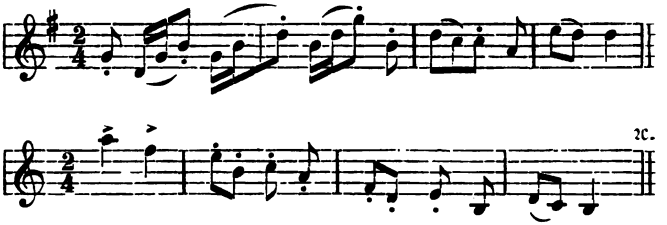
Die in geradem Takt geschriebenen Tänze der Jetztzeit sind die **Polka**, der **Galopp** und der **Czardas** (von den aus Touren verschiedener Art zusammengesetzten Kontretänzen und Quadrillen sehen wir ab, da es sich für uns nicht ums Tanzen, sondern um die charakteristischen Rhythmen handelt). Der langsamste der drei genannten Tänze ist die Polka, die wie F. M. Böhme zutreffend ausführt, keineswegs ein böhmischer Tanz ist (nur den Namen Polka erhielt sie in Böhmen), sondern sich direkt aus dem Schottisch (Ecossäse) entwickelte. Die Bewegung entspricht ungefähr der Bourrée, führt aber noch strenger die Gliederung in Taktmotiven der Form  oder vielmehr in halb so großen Notenwerten  durch, mit Meidung eigentlicher weiblichen Endungen, statt deren vielmehr Anschlußmotive und zwar oft nur Repetitionen des auf den Schwerpunkt fallenden Tones eintreten, z. B. (aus Böhmes Gesch. d. Tanzes):



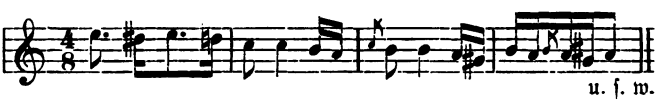
Der Tanz hat wenig Energie, vielmehr eine gewisse ruhige Grazie, die sich aber mit der Zeit verschiedenartig abstufte, sodaß langsamere und schnellere Abarten sich ausbildeten, nämlich die gemäßigtere des **Rheinländer**, der auf den Auftakt verzichtet und entsprechend der Art seiner Ausführung zwei tonärmeren gegangenen Takten zwei tonreichere für den Umschwung im Zweitritt gegenüber stellt:



Durch Beschleunigung des Tempos entwickelte sich aus der Polka der Galopp (die Galoppade) welcher in der Melodie nur eine Markierung der beiden Zählzeiten fordert, gleichviel ob dieselben untergeteilt sind oder nicht; die Begleitung geht dabei regulär rastlos in Achteln (in Akkordtönen). Auch der Galopp beginnt (aber aus dem gegenteiligen Grunde) meist ohne Auftakt:



Über den Czardas müssen wir uns kurz fassen. Derselbe hat insofern Verwandtschaft mit der Mazurka und Polonäse, als er beider besondere Merkmale vereinigt: die Vorliebe für markierte Betonung der zweiten Zeit d. h. weiblichen Schluß mit accentuierter Tonrepetition (Mazurka), Vorliebe für punktierte Rhythmen und Hauptschlüsse auf die dritte Zeit des Taktes (Polonäse). Sein Tempo ist aber ein viel bewegteres, die Taktart ist eine gerade, und die Zusammenziehung der zweiten Zeit mit der dritten wird daher zur Synkope; der Anfang liebt die schwere Zeit:



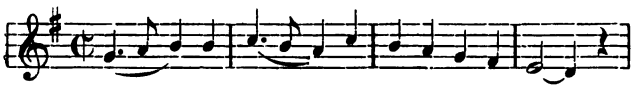
Schuberts Divertissement à l'Hongroise, Brahms' „Ungarische Tänze", Liszts „Ungarische Rhapsodien" geben genügende Unterlagen fürs Studium der Eigenart von Tonstücken, denen man den Namen „Ungarisch" geben darf. Die Ungarischen Tänze lieben übrigens starken Tempowechsel und erzielen besondere Wirkungen dadurch, daß sie dasselbe Thema Adagio und Allegro (Presto) bringen.

Das mag uns genügen um dazuthun, wieviel und wie mannigfaltiges rhythmisches Leben in den verschiedenen Tanzformen steckt. Wenn wir vom Schüler verlangen, daß er sich übe, die einzelnen

Tänze charakteristisch zur Geltung zu bringen, so sind wir doch weit entfernt, ihn damit zum Tanzkomponisten ausbilden zu wollen. Wenn wir nun dazu übergehen, kurze Erläuterungen über die Natur der verschiedenen Arten von nicht fürs Tanzen bestimmten Instrumentalsätzen zu geben, die entweder zu cyklischen Werken zusammengestellt werden oder aber als einzelne Stücke größeren Umfang erhalten, so wird sich uns bald genug zeigen, welchen Vorteil uns die vorausgeschickte Betrachtung der Tanzstücke bietet. Ist man doch soweit gegangen (Ed. Grell), alle Instrumentalmusik von der Tanzmusik abzuleiten! Wenn auch eine solche Definition gewiß irrig ist, so ist doch ganz gewiß wahr, daß alle Instrumentalmusik wie alle Vokalmusik derselben Wurzel entsproßt ist, daß aber die charakteristischen Typen, welche naturgemäß alle Musik annimmt, sobald sie zu festeren Gestaltungen kristallisiert, in den Tänzen am klarsten zu Tage treten.

9. Ist nicht auch das Rondo ein Tanz von bestimmtem Charakter?

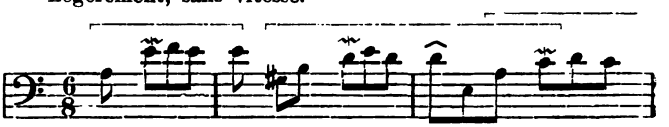
Ursprünglich ist allerdings das Rondo (Rondeau) ein Tanz und zwar ein Tanz mit Gesang (wie denn im Mittelalter alle Tänze gesungen wurden), der Ringelreihen (Branle, Carole), bei welchem der Chor der Tanzenden (Hand in Hand einen Kreis bildend) begann und nach Unterbrechung durch einen Sologesang (Couplet) seinen Vers als Refrain wiederbrachte, worauf wieder ein anderer Tänzer einen Vers allein sang u. s. f. Die Taktart dieses Tanzes war die gerade z. B. (aus Böhmes Geschichte des Tanzes):



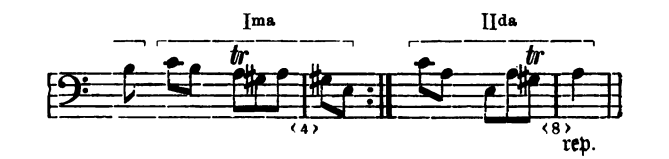
Doch kam auch der Tripeltakt für das Rondeau bald in Aufnahme und der Name wurde damit aus der Bezeichnung eines Tanzes zur Bezeichnung des formalen Aufbaues einer Tanzweise, d. h. man schrieb Menuette und andere Stücke (selbst Chaconnen) ‚en Rondeau' d. h. mit steter Wiederkehr eines Hauptsatzes nach einem oder mehreren Zwischensätzen nach den Muster des eigentlichen Rondeau. Walther (1732) definiert Rondeau als „eine Melodie im $^3/_4$ oder auch (!) im egalen Takt, deren erster Satz so eingerichtet ist, daß er den Schluß machen kann. Die anderen Reprisen, deren bisweilen drei bis vier zu finden, müssen sich allemal so verhalten, daß der erste Satz auf jede wohl passe. Die Anzahl der Takte bei einem Rondeau ist nicht zu determinieren, doch muß die erste Klausel weder zu lang noch zu kurz sein; denn, wenn sie zu lang ist, erwecket ihre öftere Wiederholung den Ohren Verdruß, ist sie aber zu kurz, so wird die Chute oder der (Schluß-) Fall nicht recht bemerket. Acht Takte sind gar wohl zu nehmen; aber sie müssen recht artig sein, damit man sie gern 5 oder 6 mal höre.

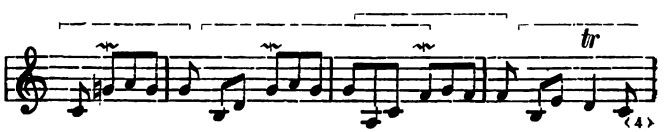
Und dieser erste Satz heißet eigentlich (weil er im Zirkel herum gehet) Rondeau; die übrigen Repriſen oder vielmehr Sätze werden nicht wiederholt."

Nach dieſer Definition könnte man meinen, ein ſolches Rondo habe vier oder noch mehr verſchiedene Themen gehabt; wenn dies uns nach den Ergebniſſen des 1. Teils ſeltſam erſcheinen muß, ſo würde es den Alten erſt recht ſonderbar vorgekommen ſein; ſie reichten meiſt für ein Tonſtück mit einem „Thema" uns, und ein zweites Thema in Geſtalt eines Trio oder eine seconde partie, ‚seconde Gavotte [Courante]' ꝛc. war immer etwas extraordinäres. So ſtellt ſich dann, wenn wir alte Rondos anſehen, heraus, daß die ‚Couplets' nach unſeren heutigen Begriffen nur Zwiſchenſätze, kleine Durchführungen der Motive des Hauptſatzes ſind. So gliedert ſich z. B. das Rondeau ‚La Bandoline' in Couperins ‚Pièces de clavecin' I (1713) in folgender Weiſe:

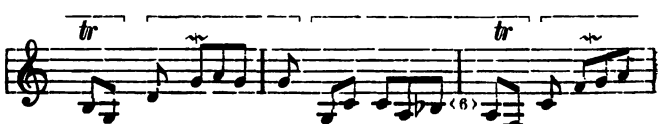


A. Hauptſatz (Rondeau).

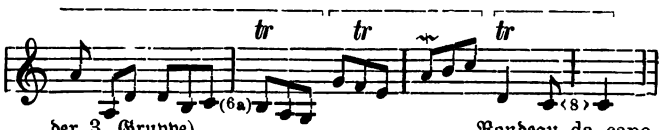




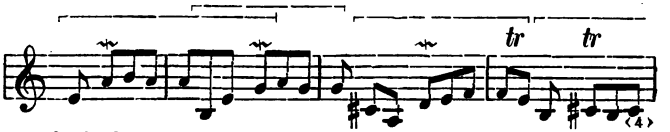
B. 1. Zwiſchenſatz (premier couplet)



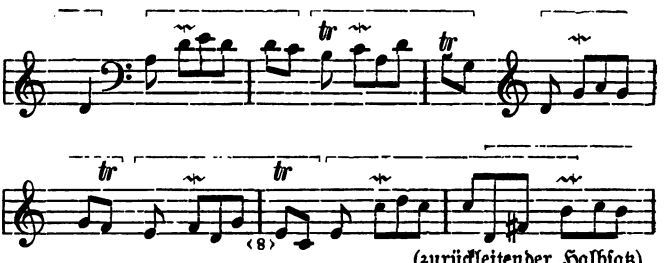
(Wiederholung



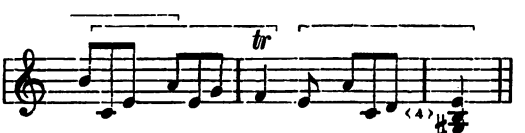
der 3. Gruppe) Rondeau da capo.



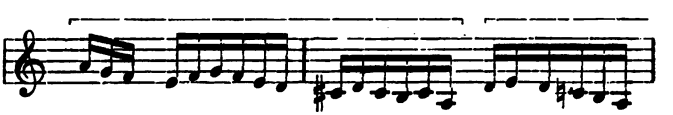
C. 2. Zwiſchenſatz (2e couplet).



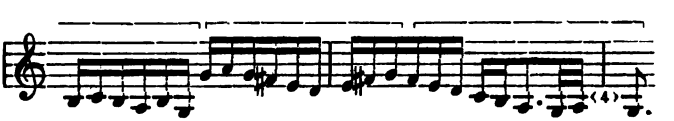
(zurückleitender Halbſatz)

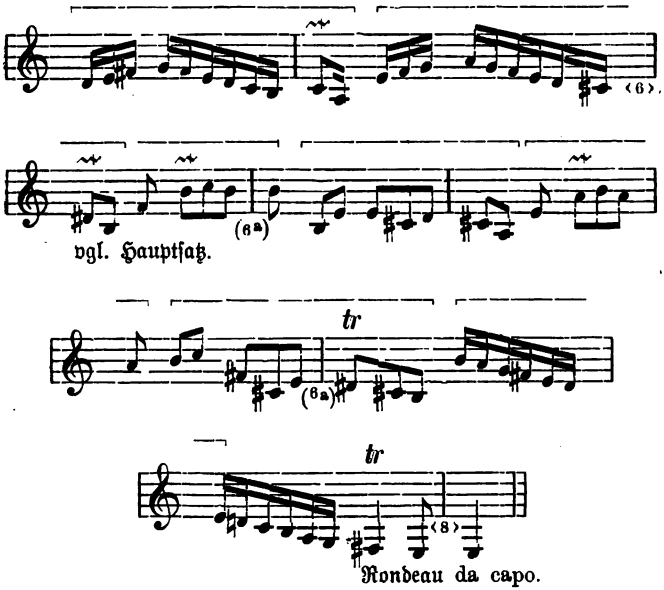


Rondeau da capo.



D. 3. Zwiſchenſatz (3e couplet).





Hier sind sämtliche Couplets mit den Motiven des Hauptsatzes gearbeitet; das ist aber überhaupt in jener Zeit fürs Rondo noch Prinzip, und Ausnahmen sind selten. In der That läßt sich das Interesse recht wohl immer neu auffrischen durch geschickte Wendung der Harmonie nach anderen Tonarten (oben: 1. Zwischensatz in der Parallele C-dur, sogar mit Berührung von deren Unterdominante [6]; 2. Zwischensatz in der Unterdominante D-moll mit Berührung von deren Dur-Unterdominante (dorisch); 3. Zwischensatz in der Molloberdominante und ihrer Parallele). Gerade für die Weiterspinnung der Gedanken, sind die Tonsätze dieser Zeit (bis inklusive Bach und Händel) unübertroffene Vorbilder. Es ist im Grunde, wenn man die nötige Phantasie besitzt, leichter, so wie es Schumann thut, das Interesse durch immer neue Themen wach zu halten; mehr Kunst ist es aber jedenfalls, mit einem Thema ebenso weit zu kommen, wie es von neueren Komponisten wohl keiner besser verstanden hat als Mendelssohn.

Da wir hier keine Geschichte der einzelnen Formen schreiben, sondern nur eine kurzgefaßte Anleitung für die Komposition der einzelnen Arten von Tonstücken vom allgemein ästhetischen und vom heutigen Standpunkte der Kunstentwickelung aus geben wollen, so müssen wir uns versagen, nachzuweisen, wie allmählich seit dem Anfange

des vorigen Jahrhunderts die Entwickelung selbständiger Seitenthemen aus den Zwischensätzen vor sich ging. Es sei aber zugleich darauf hingewiesen, daß auch manche ausgeführte Tonsätze Beethovens und noch neuerer Meister ein eigentliches Kontrastthema nicht haben, sondern sich ohne scharfen Gegensatz in der Art des alten Rondos abspinnen, natürlich aber mit geschickter Überbrückung der Grenzen der einzelnen Sätze und Vermeidung der allzuscharf gliedernden häufigen Kadenzen. Der von Walther geforderte Ganzschluß in der Haupttonart am Ende des Hauptsatzes ist schon lange nicht mehr verbindlich und auch die Einrichtung der Zwischensätze auf den direkten Wiederanschluß des Hauptsatzes ist nicht mehr erforderlich, weil sich inzwischen die freien Zwischenglieder, die Rückleitungen kürzerer und längerer Art längst eingebürgert haben. Ja es ist heute etwas durchaus gewöhnliches, daß im Verlaufe des Stücks das Hauptthema einmal in anderer Tonart (eventuell auch mit verwandeltem Tongeschlecht) auftritt, was wir im 1. Teile als eine Art Durchführung definieren zu müssen glaubten. Nur für Stücke, die den alten Tänzen noch sehr nahe stehen, wie das Scherzo ist die schärfere Gliederung noch heute häufig. Das neue Verfahren der Verknüpfung verschiedener Themen ohne eigentliche scharfe Abgrenzung gegen einander ist freilich nicht so gar leicht zu erlernen; die Mittel haben wir aber im I. Teil aufgewiesen (Generalauftakt, Umdeutung des Schlusses zum neuen Anfang u. s. f.). Daß ein neues Thema wirklich als solches verstanden wird, daß der Hörer es als vollberechtigten neuen Faktor im Aufbau des ganzen Stückes begreift und anerkennt, wird aber außer der geschickten Vermittelung, der bedeutsamen Vorbereitung seines Eintritts hauptsächlich davon abhängen, daß es im Charakter gegen das Hauptthema sich wirklich abhebt.

10. Durch welche Eigenschaften gewinnt ein im Verlauf eines Tonstücks auftretender Satz die Bedeutung eines selbständigen zweiten Themas?

Im ersten Teile (S. 43 ff.) haben wir des weiteren erörtert, welche Elemente den Charakter eines Themas konstituieren. Die Beschreibung der Tanzstücke gab vielfach Gelegenheit, zu erkennen, wie sich die dort aufgestellten Unterscheidungen in der Praxis bewähren. Wir erkannten, daß die Veränderung eines oder des andern der das Thema zusammensetzenden Elemente seinen Charakter nicht notwendig zerstört (sonst wären Variationen nicht möglich). Von all diesen Erkenntnissen gilt es nun, eine neue hochbedeutsame Nutzanwendung zu machen, wenn wir vor der Aufgabe stehen, *Themen verschiedenen Charakters zu erfinden, die zu einem Tonstücke zusammengeschlossen werden sollen, d. h. einerlei Taktart und einerlei Tempo haben.* Denn nur ausnahmsweise steht ein Seitenthema in anderer Taktart oder anderem Tempo (vgl. Teil I S. 128); die für das zweite Thema eines Sonatensatzes oder Rondo häufigen Vorschriften ‚con espressione', ‚poco sostenuto', ‚tranquillo' oder dergleichen, oder umgekehrt die für das zweite Thema langsamer Stücke vorkommenden Bezeichnungen

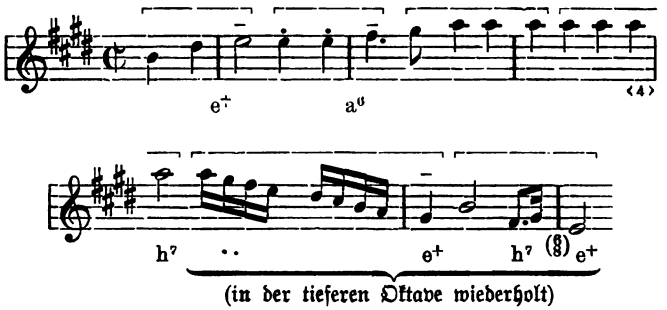
‚più andante‘ oder ‚poco mosso‘ u. s. f. sind bei weitem in der Mehrzahl der Fälle nur Fingerzeige, daß man ein neues selbständiges Thema vor sich hat, entsprechen natürlich in der That dem unterschiedenen Charakter dieses Themas, *involvieren aber gewöhnlich keine wirkliche Veränderung des Tempo!* Das mache man sich klar: hat das zweite Thema wirklich ein anderes Tempo als das erste und gar noch eine andere Taktart, so ist es unmöglich, daß es mit diesem so zu vollständiger Einheit verschmilzt wie im gegenteiligen Falle; eine vollständige Ineinanderarbeitung beider ist dann nicht wohl möglich, sie bleiben stets nur lose aneinander gekettet. Zwei oder mehrere äußerlich zu einem Stücke vereinigte Themen verschiedenen Tempos und verschiedener Taktart (und natürlich auch verschiedener Tonart) können mit Fug und Recht zu den cyklischen Werken gerechnet werden (man denke an Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“); mit solchen haben wir es vorläufig noch nicht zu thun, sondern es handelt sich für uns darum, Stücke zu erfinden, welche bei Wahrung der Einheit des Tempo und der Taktart doch aus Themen verschiedenen Charakters zusammengesetzt sind.

Nach Hinwegnahme des Tempo und der Taktart bleiben uns aber für die Modifikation des Charakters der Themen noch eine ganze Reihe von Möglichkeiten übrig.

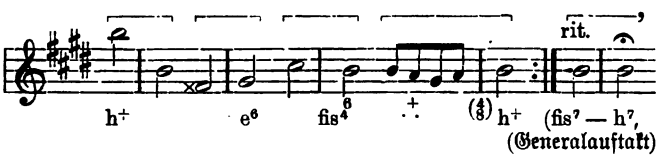
Daß ein Thema, das als neues verstanden werden soll, den Kontrast der Tonart zu Hülfe nimmt, ist selbstverständlich; wir haben darüber im 1. Teil wiederholt ausführlich gesprochen. Der Gegensatz des *Tongeschlechts* ist besonders für Sätze in Moll üblich, natürlich aber auch für solche in Dur von unfehlbarer Wirkung. Dabei ist es durchaus gleich gut, daß das lebendigere Thema in Dur und das ruhigere in Moll steht, wie umgekehrt: ein lebendigeres in Moll wird aufgeregter, gereizter, ein lebendigeres in Dur nur heller, freudiger klingen, ein ruhigeres in Moll wird mehr klagend, ein ruhigeres in Dur beschaulich und zufrieden scheinen und was dergleichen mehr. Die hohe Bedeutung der Abstände der Harmoniewechsel würdigten wir bereits; daß sie selbst innerhalb desselben Themas sehr variabel sind, sahen wir an der 3. Leonoren-Ouvertüre — dadurch ist aber nur erwiesen, daß ein Thema auch charakteristischer *Entwickelung* fähig ist, daß es aus stillem Sinnen sich zu lautem Jubel herausarbeiten kann: die Wirksamkeit des Mittels wird also dadurch nicht in Frage gestellt. Dasselbe gilt von der verschiedenen Rhythmik.

Am schärfsten werden die zur Gegenüberstellung bestimmten Themen sich zu Anfang, in den ersten Gruppen unterscheiden; das Gebot der Einheit des ganzen Stücks bedingt sogar mehr oder weniger eine Annäherung der Charaktere im weiteren Verlauf des Aufbaues besonders des zweiten Themas (nach welchem ja das erste regulär wieder erscheint) resp. auch eines dritten oder vierten (*das zweite tritt dagegen meist mit der Wirkung*

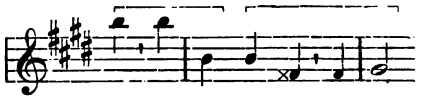
des frappanten Gegensatzes ein). Wir wollen in einigen Beispielen die Richtigkeit dieser Behauptungen prüfen. Das Rondo von Beethovens Op. 14. 1. hat folgenden Hauptsatz:



Derselbe wird wiederholt aber in der letzten Gruppe nach der Dominante geleitet; da diese Gruppe aber gleich nochmals (abgesehen von den Imitationen der Oberstimme) gebracht wird, so werden die zwei Schlußtakte des zweiten Satzes zum 1.—2. eines dritten Satzes, der bereits ganz in der Dominante steht, aber aus dem einfachen Grunde nicht als zweites Thema gelten kann, weil er bis zum sechsten Takte nur Motive des Hauptsatzes enthält. Das zweite Thema ist daher folgender unbedeutend verziert wiederholte viertaktige Gedanke:



Die Harmonien wechseln im 2. Thema ebenso schnell, ja schneller als im Hauptsatz, und doch erscheint das erste Thema lebendiger, das zweite getragener, ruhiger (das Tempo ist durchaus dasselbe). Das liegt erstens daran, daß das erste Thema sich überwiegend in Vierteln (man beachte die Tonrepetitionen statt ausgehaltener Töne) teilweise sogar in Achteln und Sechzehnteln bewegt (auch die Punktierung und im letzten Motiv die Synkope erhöhen die Lebendigkeit), während das zweite die Fortbewegung in Halben durchführt, bei der Wiederholung freilich durch Zerlegung der ersten drei Halben in Viertel Unterteilungsmotive bildend:

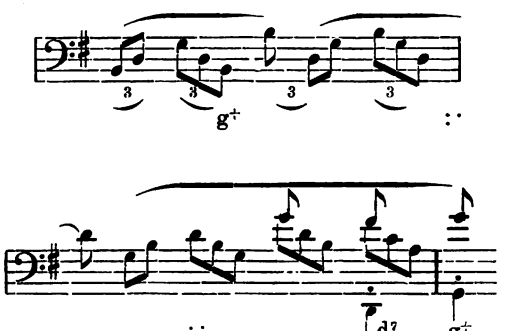


und damit sich schon wieder dem Charakter des Hauptthemas nähernd. Zweitens steigt das erste Thema energisch bis zum vierten Takt an und stürzt im Nachsatz zwei Oktaven herab, während das zweite Thema sich bescheiden um das mittlere h^1 bewegt; drittens wird der Vordersatz des ersten Themas von rauschenden Triolen begleitet, während beim zweiten Thema nur notdürftig die Harmonie markiert wird. Das zweite Thema hat also im ganzen mehr einen andante- oder adagio-artigen Charakter. Daß dieser Unterschied für Allegrosätze typisch ist, beweist jede Umschau in der Litteratur.

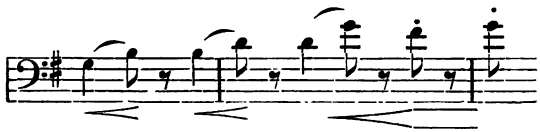
In ganz anderer Weise kontrastiert nun aber das dritte Thema desselben Stücks nach Wiederholung des ersten, dessen zweiter Satz in E-moll beginnt und mit Halbschluß auf d^7 endet; das dritte Thema setzt in G-dur ein, berührt aber die Tonarten A-moll, H-moll und E-moll in drei Sätzen des folgenden Aufbaues:

a) 1 (8.) + 2 + 2 (nach A-moll) + 2 + 2 (nach H-moll) + 1 + 2 (Schlußbestätigungen),
b) 2 + 2 (nach G-dur) + 2 + 2 (nach E-moll),
a) 2 + 2 (durch Trugschluß den 4. Takt zum 5. umdeutend) + 1 (6.) + 2 (der 8. aber vor dem Schwerpunkte abbrechend und nochmals auf den 5. zurückgreifend) + 1 (5.) + 1 + 2 (diesmal mit Halbschluß auf h^7) + 2 + 2 + $\hat{3}$ (Bestätigungen des zurückleitenden Halbschlusses).

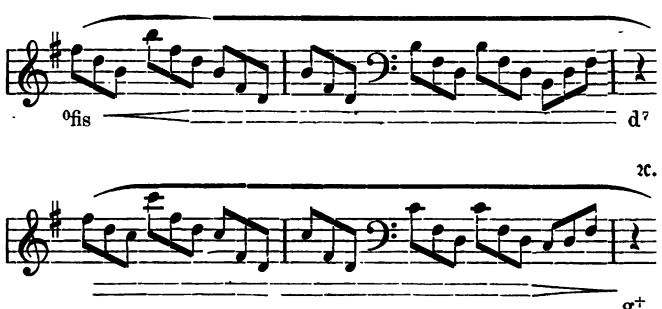
Das Thema selbst sieht so aus:



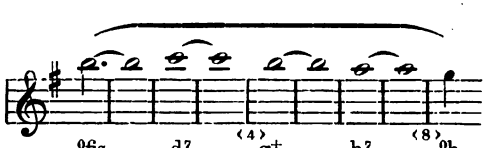
d. h. es baut sich eigentlich in halbtaktigen Motiven auf, sodaß man kleinere Stücke zu einander in Beziehung setzt als beim ersten und zweiten Thema:



Aber die Achteltriolen sind doch nicht so wie beim ersten Thema nur Begleitung, sondern dienen auch wenigstens in den beiden ersten Halbtaktmotiven (die aber, sechsmal wiederkehrend, den Hauptinhalt des 3. Themas bilden) wesentlich dazu, die Spitzen emporzuschleudern, überhaupt dem Ganzen seine unheimliche Energie zu geben. Im Gegensatz zu diesem unruhigen Flackern breitet der Zwischensatz (b) Riesenarme aus:

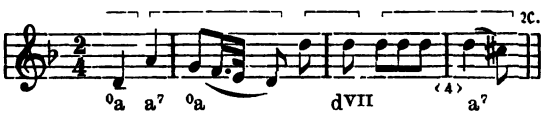


was nichts anderes ist als:

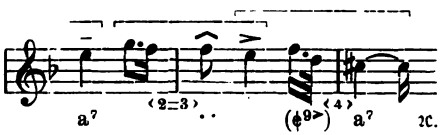


Da haben wir den großen Zug, dessen intensive Wirkung durch die gewaltig stürmenden Triolen nur noch erhöht wird. Übrigens zeigt dieses Rondo die höchst entwickelte dem Sonatensatze nahe kommende, nur durch Fehlen der Durchführung sich unterscheidende dritte Form mit Wiederholung des zweiten Themas in der Haupttonart (A B A C A B* A).

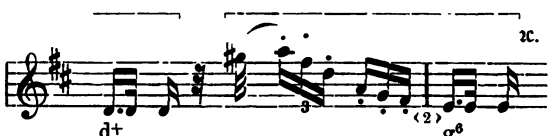
Das Andante in D-moll von Beethovens Sonate Op. 28 bietet uns ein Beispiel der Bildung eines gegensätzlichen Themas zu einem getragenen Hauptthema. Die Form ist ebenfalls die dritte, nur ist der Zwischensatz des ersten Themas nicht zum besonderen in fremder Tonart auftretenden Thema verselbständigt, sondern erscheint als ausgeführtere (mixolydische) Rückleitung von der am Ende des Hauptsatzes erreichten Molloberdominante. Das Kontrastthema ist also der in D-dur stehende in staccato-Triolen. Wir geben von beiden Themen nur die Anfänge:



Aa Hauptsatz (8 Takte)



Ab. Zwischensatz (zwei solche zusammengeschobene Halbsätze mit 2 Takten Bestätigung)



B. 2. Thema (16 taktig), vollständig entwickelt in der ersten Form, d. h. zuerst ein zweimal gespielter achttaktiger Hauptsatz, der im Nachsatz zur Dominante (A-dur) schließt; sodann ein viertaktiger Zwischensatz ($d^7 | g^+ \overset{6}{\cdot\cdot} | a^7$) sodann verkürzte (4 taktige) Wiederholung des Hauptsatzes mit Schluß in D-dur.

Das erste Thema kehrt sodann vollständig wieder (sogar übervollständig: Aa Aa [verziert] Ab Aa Ab Aa) und eine Coda aus

verziert

Motiven beider Themen schließt das Stück ab.

Hier hat das erste Thema melodisch und rhythmisch eine ruhigere Physiognomie; doch wird das zweite Thema einmal durch zarten Vortrag (p) und dann durch Harmoniefolgen in weiten Abständen (von Takt zu Takt) vor wirklichem Allegro-Charakter bewahrt:

immerhin ist aber klar, daß die Kontrastwirkung außer dem Wechsel des Tongeschlechts darauf beruht, daß das zweite Thema einen mehr allegro-artigen Charakter hat (bei strenger Wahrung des Tempo). Das Hüpfende des Rhythmus wie das zierlich Herantrippelnde der staccato-Triolen, die durchaus in die Melodie selbst gehören, während die staccato-Sechzehntel beim ersten Thema nur Begleitung sind, stechen auffällig genug ab gegen die besonnen schreitenden Viertel und die verbindlichen weiblichen Endungen des Hauptsatzes wie auch des nur durch einige schärfere Dissonanzen und Motiv-Verschränkungen gewürzten Zwischensatzes.

Wie uns das Rondo von Beethovens Op. 14. I. bewies, stehen Kontrastthemen keineswegs notwendig derart im Verhältnis absoluten Gegensatzes wie etwa disjunkte Begriffe wie „gut und böse", „hoch und tief"; vielmehr sind ja so mannichfaltige Kombinationen der den Charakter ausmachenden Faktoren möglich, daß eine Anzahl anderer der ersten gegenübergestellt werden können, welche ihr nur in einigen Punkten direkt widersprechen in anderen dagegen mit ihr übereinstimmen. So sind — immer unter der Voraussetzung sich gleich bleibenden Tempos und gleicher Taktart — folgende Hauptunterschiede in die Augen springend:

A. Harmonik:

a) Thema in Dur, b) Thema in Moll, c) Harmonien in weiten Abständen wechselnd, d) Harmonien schnell wechselnd, e) Tonart bleibend, f) modulierend.

B. Melodik:

g) Melodie in langen Linien sich entwickelnd, h) Melodie unruhig flackernd, i) Melodie sich im engsten Umkreise still haltend.

C. Rhythmik:

k) in gleichen Unterteilungswerten, l) in gleichen Zählwerten, m) in gleichen langen Noten, n) mit häufigen Punktierungen, o) mit häufigen Synkopierungen, p) mit buntgemischten Rhythmen.

D. Dynamik:

q) forte, r) piano, s) unruhig fluktuierend, t) mit schnellen heftigen Kontrasten.

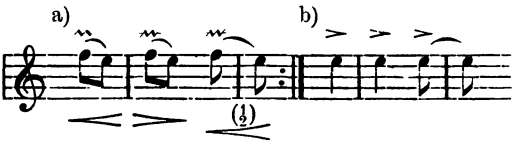
E. Polyphonie:

u) schlicht Note gegen Note gesetzt, v) mit simpler akkordischer Begleitung (homophon), w) mit lebhafter gehendem Kontrapunkt, x) mit freien Imitationen, y) mit strengen Imitationen, z) fugiert.

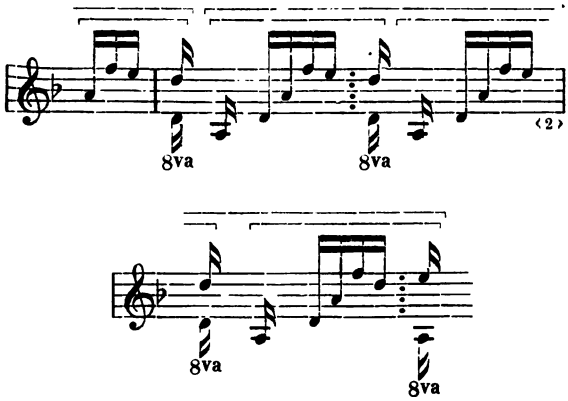
F. Artikulation.

α) getragen (legato), β) gestoßen (staccato), γ) gemischt.

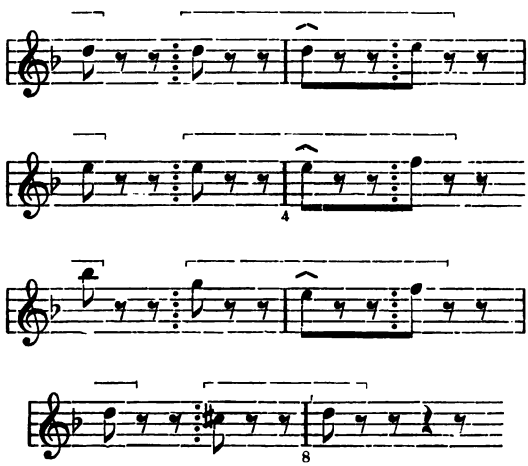
Es leuchtet wohl ein, daß noch Unterschiede genug übrig bleiben, wenn zwei Themen in einem oder dem anderen Punkte übereinstimmen. Aber die Zahl der Unterschiede ist mit den aufgeführten keineswegs erschöpft; denn z. B. im Schlußsatz von Beethovens Sonate Op. 31. II (der eben der vierten Form angehört) stehen beide Themen in Moll, bewegen sich beide in Unterteilungswerten, haben beide aus gebrochenen Akkorden bestehende Begleitung in Sechzehnteln und stoßen die Melodietöne zumeist ab; die Harmonie wechselt ungefähr in gleichen Abständen, und selbst die Dynamik ist nur zu Beginn eine gegensätzliche, was kaum zum Bewußtsein kommt, da das erste (zarter beginnende) Thema bereits mehrere male sich zum forte gesteigert hat, bevor das zweite (forte beginnende) Thema einsetzt. Diese große Verwandtschaft der Themen bewirkt allerdings, daß das ganze Stück als in einem Zuge fortlaufend, als Perpetuum mobile erscheint (das gilt auch vom Schlußsatz von Op. 26), verhindert aber doch nicht, daß die Themen als solche erkannt und unterschieden werden. Die restierenden Unterschiede sind: beim ersten Auftreten des zweiten Themas die neue Tonart (Molloberdominante) welche, wie wir im 1. Teil S. 98 sahen, sogar allein genügen kann, die Form zu gliedern. Ferner sind die Unterteilungswerte, in denen sich das erste Thema bewegt Sechzehntel, während die Melodie des zweiten fast durchweg in Achteln geht; ja das zweite ist sogar von einer gewissen synkopischen Natur, da die fortgesetzen Bindungen zweier Achtel (a)



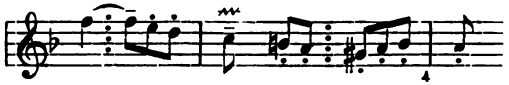
wie Viertel wirken (b). Da aber die Synkope die aufregende Wirkung der Unterteilung mit der hemmenden der Zusammenziehung verbindet, so ist die frappante Wirkung des neuen Themas schon dadurch hinlänglich erklärt. Es kommt aber noch hinzu, daß strenggenommen die Begleitung des ersten Themas nur aus einzelnen Baßtönen auf die Einsatzzeit der Zählwerte (von Takt zu Takt der Notierung) besteht und daher die Melodie fortlaufend in gleichen Sechzehnteln sich zu jeder neuen Zählzeit mit fünf Sechzehnteln Auftakt aus der Tiefe emporschwingt (anfangs fällt zwar das letzte von der linken Hand gespielte Sechzehntel mit dem ersten von der rechten gespielten zusammen, von Takt 9 der Notierung d. h. vom sechsten Takt unserer Zählweise ab schließen aber die Sechzehntel durchaus an):



Neben solchem Aufflackern nimmt sich das zweite Thema mit seinem festgehaltenen f—e geradezu obstinat aus. Andererseits repräsentieren aber wieder die auf die Zählzeiten fallenden Töne des ersten Themas wieder eine noch langsamere Melodie:



Dem gegenüber erscheint das zweite Thema vom dritten Takt ab leichtfüßig davon eilend:

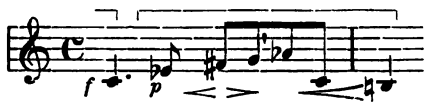


So durchkreuzen und widersprechen die verschiedenen komponenten Faktoren des Charakters einander in der mannichfaltigsten Weise und es würde ein vergeblicher Versuch sein, die Möglichkeiten tabellarisch erschöpfen zu wollen. Schwerlich würde auch mit solcher statistischen Arbeit dem Schüler gedient sein: hier wie überall bleibt das Studium der Meisterwerke, die Analyse, das beste Lehrmittel! Toter Schematismus schreckt ab, während das Versenken in die blühenden Wunder des Lebens echter Kunstwerke die Begeisterung entfacht und die eigene Phantasie befruchtet

11. Welche besondere Anforderungen bezüglich des Charakters stellt man an Instrumentalstücke, welche nicht bestimmte Tanztypen nachbilden, aber besondere Namen tragen wie Pastorale, Nokturne, Barcarole, Gondoliera, Berceuse, Elegie, Romanze, Ballade, Novellette, Scherzo, Phantasie, Capriccio, Impromptu, Toccata, Rhapsodie?

Alle die angeführten Namen und noch manche andere (es werden wohl alle Jahre neue dazu erfunden) bezeichnen nicht eine bestimmte Form im Sinne unserer Darstellung; es ist für dieselben weder eine bestimmte Anzahl von Themen vorgeschrieben, noch ist eine Durchführung ausgeschlossen, nicht einmal für Taktart und Tempo sind besondere Bestimmungen vorhanden. Die ältesten unter den angeführten Namen sind Phantasie, Toccata, Scherzo, Capriccio und Pastorale. Phantasie (fantasia) und Toccata sind ursprünglich nicht von verschiedener Bedeutung; beide wurden den ältesten Kompositionen für Orgel und Klavier beigelegt, die aber auch Sonata oder Ricercar heißen konnten, ohne darum anders konstruiert zu sein. Der Name Toccata (vom ital. toccare berühren) kommt aber ausschließlich Kompositionen für Tasteninstrumente zu, während Sonate, Phantasie, Capriccio und Scherzo sogleich auch Stücke für Blasinstrumente und Streichinstrumente benannt wurden. Da heute der Name Sonate speziell zur Bezeichnung cyklischer Werke und im engeren Sinne für Tonstücke der vierten Form angewandt wird (Sätze in „Sonatenform") so müssen wir ihn von den ehemaligen Synonymen scharf scheiden. Die Toccata ist heute noch am meisten den alten abwechselnd aus akkordischen mit Läuferwerk untermischten Partien und fugierten Ansätzen bestehenden, diesen Namen tragenden Stücken gleich geblieben (vgl. die Tokkaten Bachs) wenn auch z. B. die Klaviertokkaten von Czerny und Schumann von Anfang bis zu Ende in gleichen schnellen Noten vollstimmig fortlaufende Etuden der zweiten resp. vierten Form (mit Durchführung) sind. Die Phantasie ist in erhöhtem Maße modern geworden, bildet sogar im vorigen Jahrhundert oft eine Schreibweise vor, die uns heute besonders geläufig ist, ein häufiges Wechseln zwischen strammerer Fügung, streng symmetrischem Aufbau und freister Bewegung in

akkordischer Figuration und allerlei Passagen mit fast verschwimmenden Umrissen, zugleich mit Veränderung des Tempos und der Taktart. Die heutige Phantasie ist wohl zu definieren als eine **unentwickelte cyklische Form** d. h. sie verkettet eine Anzahl Stücke verschiedenen Charakters lose miteinander, deren keines vollständig sein Thema verarbeitet, sondern es gleichsam improvisierend nur andeutet, um es schnell wieder zu verlassen; in diesem Sinne ist die gewöhnlich mit der C-moll-Sonate verbunden herausgegebene Phantasie von Mozart



ein charakteristischer Repräsentant dieser Form oder vielmehr Nicht-Form. Man bedenke, daß folgende Themagruppen und Tonarten darin aneinander gehängt sind:

A. Adagio: 1. Teil: ohne eigentliche Haupttonart, beginnend in C-moll aber sofort modulierend, nämlich nach G-dur, B-dur, F-dur, As-dur, Des-dur, B-moll, H-dur, C-moll, Es-moll, H-dur, H-moll, G-dur, H-moll; 2. Teil: D-dur, entwickelte erste Form;

B. Allegro: 1. Teil beginnend in A-moll, herunterrückend nach G-moll mit Schluß nach C-dur; 2. Teil: F-dur (Gesangsthema), sich umfärbend nach F-moll und weiter modulierend nach Des-dur, Es-moll, Cis-moll, H-moll, A-moll, G-moll, F-dur, E-moll, D-moll, C dur, mit endlichem Halbschluß auf f^7.

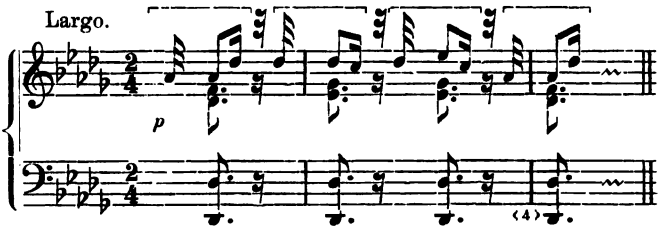
C. Andantino: B-dur, ausgebildete erste Form mit mixolydischem Zwischenhalbsatz: a (mit Halbschluß) a* (Ganzschluß), a—a*; b—a**, b—a**, mit Trugschluß nach G-moll zu Ende und kurzer zum Teil D überleitenden Coda.

D. Più Allegro: beginnend in G-moll, fallend nach F-moll, Es-moll, Des-dur, sodann mehr in harmonischen Schritten weitergehend nach B-moll, Ges-dur, Des-dur, As-dur, F-moll, G-moll und endlich in C-moll einmündend (g^7 mixolydisch).

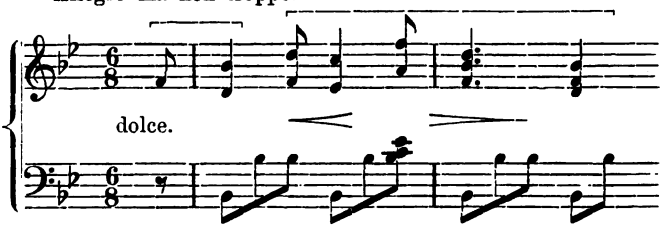
E. Tempo primo (Adagio): Wiederkehr des ersten Teils von A aber mit Reduzierung der Modulation auf geringes Schwanken zwischen C-moll, Es-dur, C-dur und C-moll, welches letztere abschließt und als Haupttonart des ganzen Werkes angesehen werden muß.

So buntscheckig sind freilich nicht viele Phantasien; selbst Beethovens Op. 77 ist doch frei von solchem fortgesetzten Tonartwechsel und solcher Häufung von Themen; die Tonartenfolge G-moll—F-moll, Des-dur, B-dur, D-moll, ($a^{9\flat}$ ≈ ♯s $^{9\flat}$) As-dur, B-moll

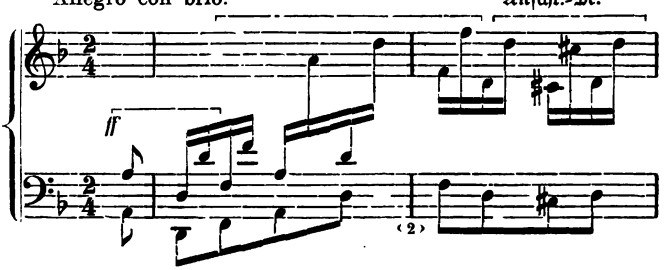
(≈ °eis — cis⁷ — fis⁺) H-moll — H-dur ist zwar auch phantastisch genug, hält sich aber nur in D-moll und D-dur länger auf, während im übrigen das H-dur über die Hälfte des Gesamtumfangs in Anspruch nimmt. Von wirklichen Themen ist aber vor Erreichung des H-dur eigentlich gar nicht zu reden; es ist ein sinnendes Suchen oder Versuchen, ein allmähliches Herausbilden eines Themas:



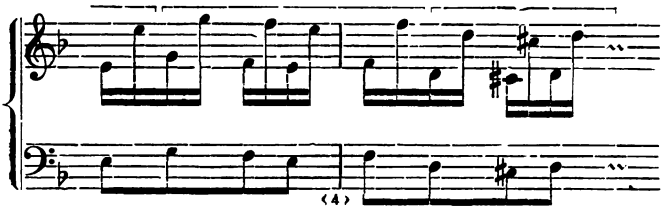
Takt 9 (vgl. Op. 110, 1. Satz) 8 Takte [zweimal].



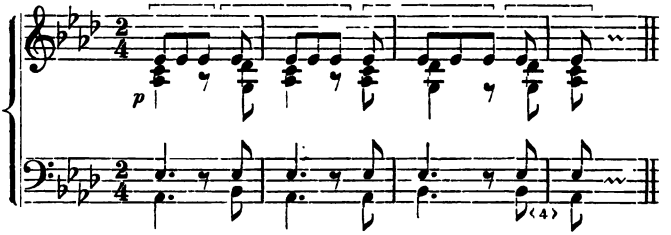
Takt 22 f. (8 Takte)



Takt 50 ff. (2 mal 8 Takte und längere Überleitungen mit demselben Motiv).

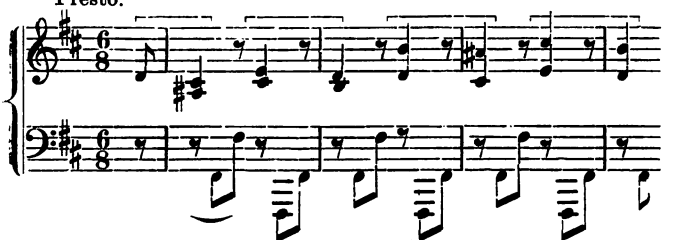


Adagio.

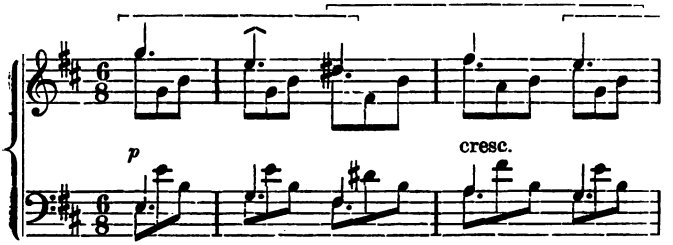


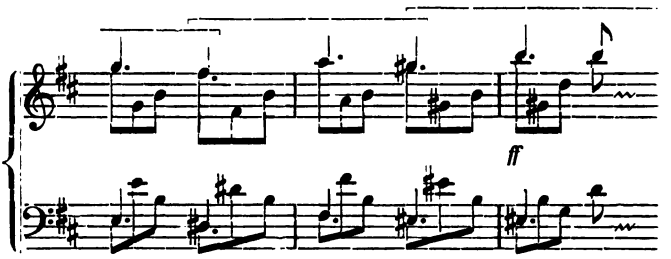
Takt 91 ff. (4 Takte) in B-moll wiederholt Takt 96 ff. vgl. auch die letzten 6 Takte vor dem H-dur, dessen Thema offenbar hieraus erwächst.

Presto.



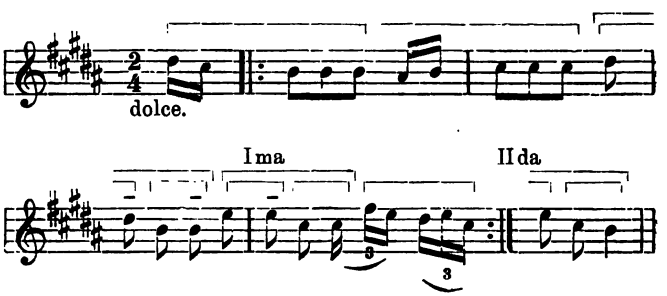
Takt 114 ff. vgl. damit das B-dur-Thema, auch das D-moll-Thema.



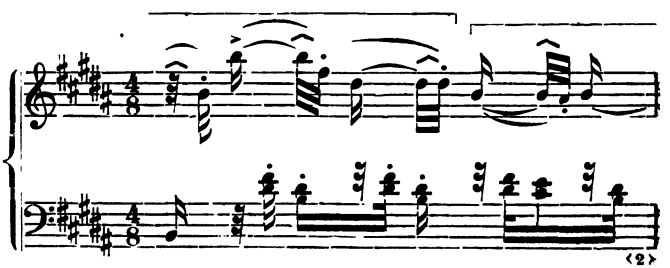


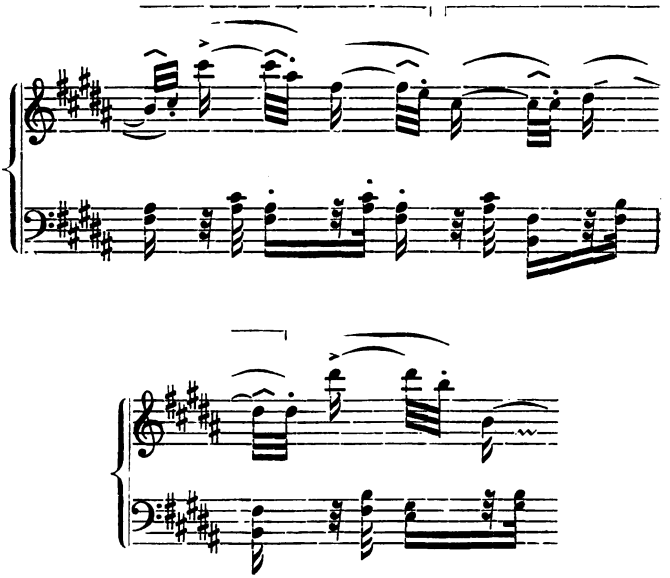
Takt 134 ff.

bis endlich das H-dur erreicht ist und das entzückende einfache achttaktige Thema niederschlägt, dessen Variierung den Rest des Stückes ausmacht:



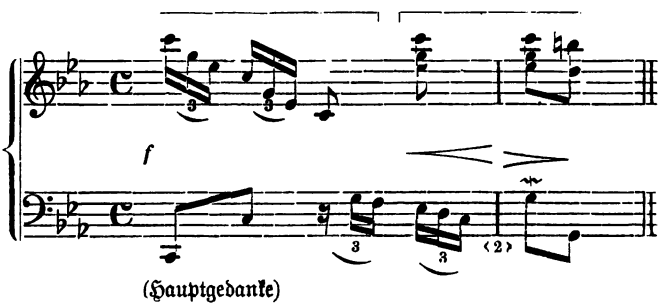
Ich will die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, auf Hans von Bülows hochgeniale Enthüllung des Wesens der folgenden ersten Variation hinzuweisen, daß nämlich die Kürzen zu den vorausgehenden Längen gehören und nicht zu den folgenden, d. h. also, daß man verdeutlichend schreiben könnte:

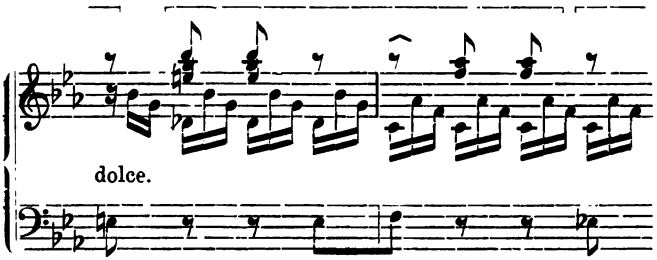




Vielleicht ist etwas feineres überhaupt nie geschrieben worden.

Verglichen mit diesen beiden Phantasien erscheint nun freilich die Mehrzahl der diesen Namen tragenden Stücke einfach und einheitlich. So ist J. S. Bachs C-moll-Phantasie:





(Nebengedanke)

ein klar gegliedertes Tonstück mit zwei Themen, deren zweites zwar wohl intentionell nur eine Verarbeitung des zweiten Motivs des ersten ist, aber vermöge seiner veränderten Stellung im Takte und besonders auch der Pausen-Synkopierung sowie durch die stationäre akkordische Figuration der Mittelstimmen einen Charakter beschaulicher Ruhe bekommt, der gegen die Hast und Energie des ersten Themas durchaus absticht. Die Form ist:

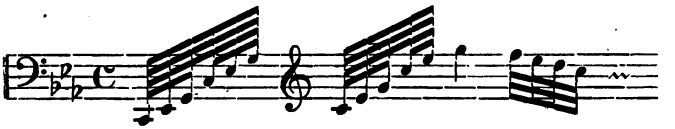
A. Hauptsatz: 8 Takte, mit Vertauschung der Stimmen wiederholt (beide Male mit Halbschluß auf g^7).

Ba. Zwischensatz: 8 Takte (1—4: $c^7 — {}^0c$ [= as^0] $b^7 — es^+$; Nachsatz in Es-dur [Parallele] bleibend mit Ganzschluß) mit Schlußbestätigungen $2 + 2 + 1$.

Bb. Rückleitung: 8 Takte mit Motiven des Hauptsatzes, doch weniger energisch, halbtaktig imitierend, über ^0g sofort nach $d\flat^>$ tretend und sich in G-moll festsetzend, aber mit Durschluß (g^+).

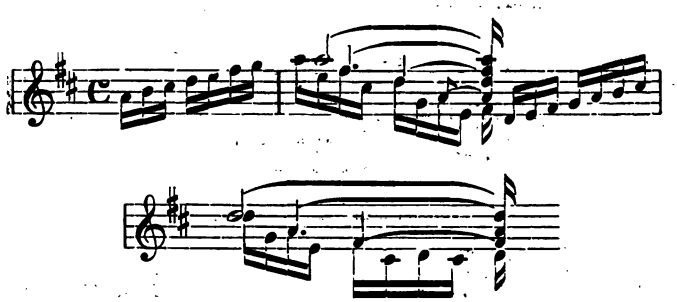
AB wird repetiert, worauf der (ebenfalls zu repetierende) zweite Teil zunächst das Hauptthema getreulich transponiert in G-moll bis zum vierten Takte führt, dem Nachsatz aber durch Sequenzbildung die Schlußkraft raubt, sodaß ein weiterer achttaktiger Satz sich anhängt, der über C-moll nach F-moll geht und mit Halbschluß auf c^7 endet, worauf der Zwischensatz Ba nach As-dur transponiert erscheint; die Rückbildung erfolgt aber diesmal nicht mit Motiven des Hauptsatzes, sondern mit Motiven und im Charakter des Zwischensatzes, schnell nach C-moll lenkend ($as^{7<} — des^{7<}$ [= $c^{VII>}$] g^7 u. s. w.) aber auf den 8 Takten statt der Oberdominante die zweite Oberdominante (chromatisch veränderte Unterdominante) ergreifend, wodurch zwei weitere Takte ($g\flat^> — g^7$) erforderlich werden. Den Abschluß bildet die Wiederholung des Hauptsatzes in der Haupttonart mit Ganzschluß in C-moll mit einer Coda von sechs Takten, deren erste Hälfte an den Zwischensatz, die letzte an den Hauptsatz erinnert. Der Gesamtaufbau: A (C-moll) B (Es-dur) A* (G moll) B (As-dur) A (C-moll) entspricht also der zweiten Form, nähert sich

aber der vierten durch den durchführungsartigen Mittelteil. Ganz analog ist Mozarts C-moll-Phantasie:



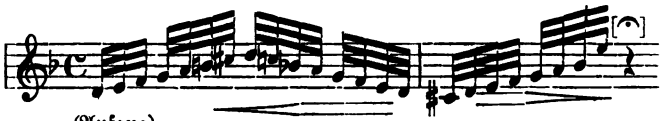
aufgebaut, während desselben D-moll-Phantasie wieder mehr in kleine aneinandergehängte Stücke zerbröckelt. Sonach scheinen in der That für die Phantasie Merkmale gar nicht zu existieren und der alte Walther Recht zu haben, wenn er definiert, Phantasie sei „der Effekt eines guten Naturells, so auch ex tempore sich äußert, da einer nach seinem Sinne etwas spielet, oder setzet, wie es ihm einfällt, ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Taktes zu binden."

Jene alten Namen Phantasie, Capriccio, Scherzo, Ricercar, Toccata, Sonata bedeuten also zunächst und vor allem, daß in Bezug auf die Beschaffenheit der Themen der Komponist völlig frei ist, daß er schreibt, was ihm gerade einfällt und daß auch die Art der Verarbeitung der Themen eine freie, gleichsam vom Zufall abhängige ist. Eine äußerliche Eigentümlichkeit unterscheidet allerdings die meisten (aber wie wir sahen nicht alle) Phantasien von Stücken, welche die andern Namen tragen, nämlich das mehr oder minder häufige Auftreten von Läufern oder Arpeggien in sehr kurzen Noten, welche aphoristisch klingen und scheinbar (!) ohne strenge Taktordnung sind, natürlich aber doch vom verständnisvollen Spieler in metrische Ordnung gebracht werden müssen; häufig entwickeln sich aus solchen Figuren vollstimmige Harmonien wie in Bachs D-dur-Phantasie (zu Anfang):

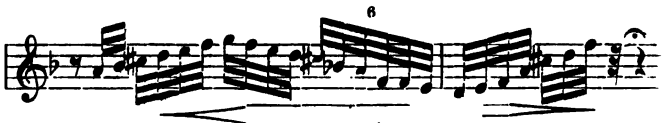


oder sie treten umgekehrt aus vollen Akkorden heraus oder bilden auch für sich nebelhafte Gestalten, manchmal für längere Strecken

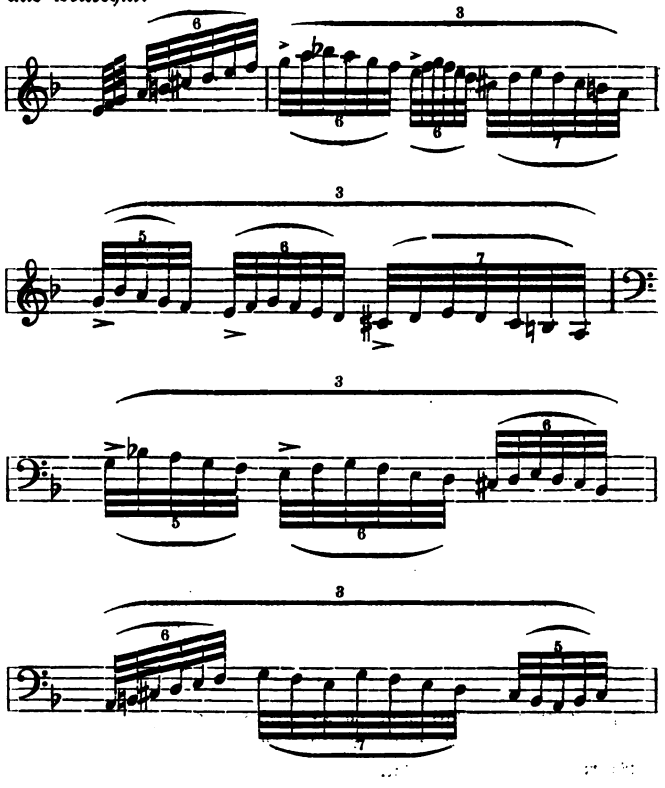
absolute Einstimmigkeit herstellend, wie besonders in der chromatischen Phantasie Bachs:

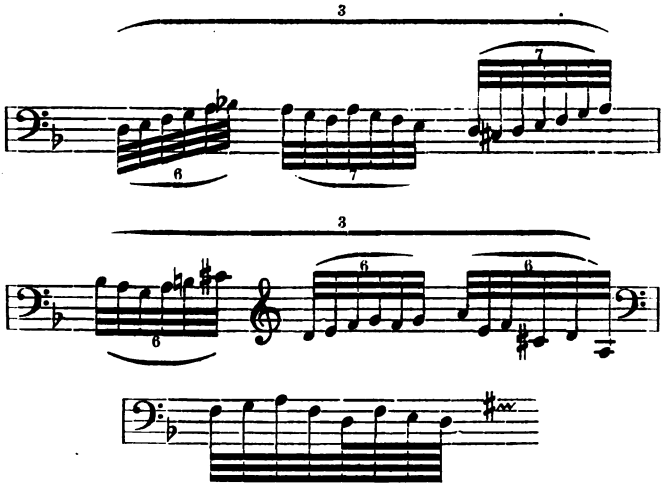


(Anfang)

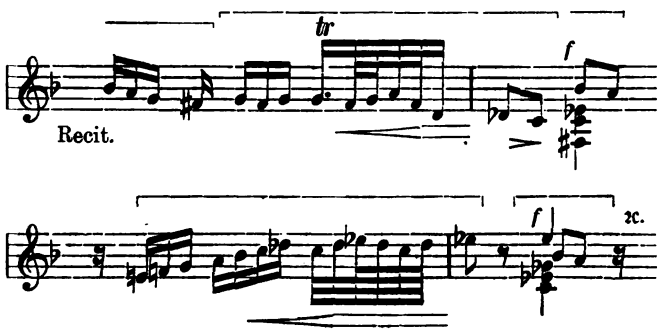


und weiterhin:





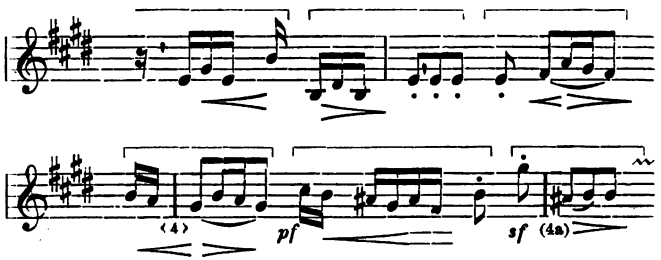
Diese gleichsam improvisierenden Cadenzen finden sich zwar hier und da auch in Sonaten oder Toccaten, doch bei diesen nur ausnahmsweise, während sie der Phantasie nur ausnahmsweise fehlen; manchmal gestalten sie sich auch zu Recitativen um, d. h. werden mit einzelnen pathetischen Phrasen untermischt und von vollen Harmonien unterbrochen wie z. B. (ebenfalls in der chromatischen Phantasie:)



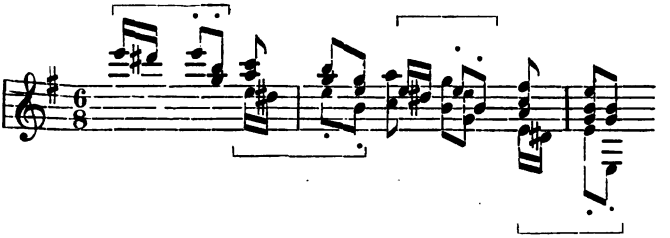
Nach diesen Aufweisungen ist wohl verständlich, in wiefern manche Sätze Beethovenscher Sonaten etwas Phantasieartiges haben,

z. B. der erste Satz von Op. 31 II (wegen der Arpeggien und Rezitative), die ganze Sonate Op. 27 I („quasi una fantasia", wegen der wiederholten Tempo- und Taktwechsel und des mehrfach grell umspringenden Charakters; doch weist gerade dieses Werk sowohl im ersten als im letzten Satze periodische, d. h. rundläufige Gestaltung auf), der erste Satz von Op. 109, der letzte von 110; die Cis-moll-Sonate (Op. 27 II) nannte dagegen Beethoven vermutlich nur deshalb „quasi una fantasia", weil sie nicht mit dem üblichen Allegrosatz in der vierten Form, sondern mit einem Adagio der ersten Form beginnt.

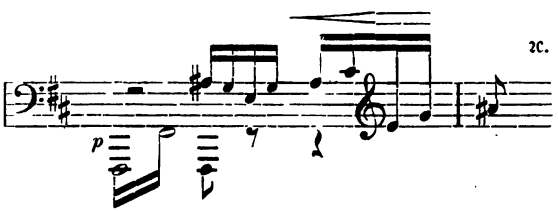
Auch der Name **Capriccio** hat sich allmählich von den übrigen Synonymen etwas abgezweigt und Spezialsinn gewonnen, wenn auch einen nicht viel schärfer definierbaren als Phantasie; die älteren Erklärungen identifizieren Phantasie und Capriccio vollständig, Walther sagt geradezu, Capriccio sei „eben das, wie die Pantasie und Boutade" (Improvisation). Im Sinne des Wortes capriccio oder caprice (= Laune, eigentlich „Bocksprung") liegt aber ein Element, welches mehr und mehr für den Sondergebrauch des Namens maßgebend geworden ist; neigt die Phantasie zum Verschwimmenden, Zerfließenden, so liebt dagegen das Capriccio das Pointierte, Scharfgegliederte, Überraschende und kommt gern mit Hartnäckigkeit auf den Hauptgedanken zurück, d. h. nimmt die Art des Rondo an. Wir haben ein reizendes Capriccio in E-dur von J. S. Bach:



Dies Thema fugiert Bach sehr ausführlich, geht aber aus dem streng dreistimmigen Satze gelegentlich für längere Strecken in den zweistimmigen über und wirft an anderen Stellen volle Akkorde hinein; die Divertissements sind zum teil sehr ausgeführt, so daß (zumal das Thema ziemlich lang ist) die Fuge wirklich zum Rondo wird. Die Fugierung gehört aber durchaus nicht zum Wesen des Capriccio, wenn auch Walther seiner obigen Definition hinzufügt: „auch werden die fürs Klavier gesetzten, aber nicht sonderlich ausgearbeiteten Fugen also tituliert." Es ist daher wohl nur zufällig, daß das Hauptthema von Mendelssohns Rondo capriccioso mit strengen Imitationen beginnt:



während der Charakter dieses Themas, das keck dahin eilende, launig blitzende und Geist sprühende des ganzen Stückes dem Namen in eminenter Weise entspricht. Daß die Form die dritte ist, geht schon aus der Bezeichnung als Rondo hervor. Dagegen hat das H-moll-Capriccio sogar die vollständig entwickelte vierte Form. Die vorausgeschickte langsame Einleitung in H-dur (auch das Rondo capriccioso hat eine solche) ist nur Folie, gegen die sich der Hauptteil desto frischer abheben soll; das unruhig flackernde Übergangsglied



steht zwar bereits im Haupttempo und der Haupttonart, gehört aber doch noch zur Einleitung, ist umständliche Vorbereitung des Einsatzes des Hauptgedankens und durchaus ist dominantisch zu verstehen (fis^7). Webers Momento capriccioso B-dur, Op. 12, hat zwei achttaktige Themen, die sich scharf gegeneinander abheben und in der Ordnung A B A ohne Zwischenglieder die Exposition bilden; daran schließt sich zunächst eine freie Verwendung von A in A-moll und C-dur, getreue Wiederkehr von B, freie Weiterbildung von B, übergehend in die Motive von A und dieses nochmals wiederbringend, aber ohne Schluß, nach der Unterdominante Es-dur weisend (b^7), in welcher ein drittes Thema in gehaltenen Akkorden sich als eine Art Trio einschiebt, worauf eine Rückleitung zu A und freie Weiterführung desselben ohne nochmalige Berührung von B das Ganze schließt. Die Form ist also eine nicht ganz entwickelte, sofern B, das im ersten Teile eine Hauptrolle spielt, nachher ganz aus den Augen verloren wird. Die Vergleichung der vielen den Namen Caprice oder Capriccio führenden Stücke kann nur erweisen, daß eine bestimmte Form oder Norm überhaupt für dieselben nicht existiert, daß aber

allerdings die Komponisten heute die Bezeichnungen Phantasie und Capriccio nicht mehr ganz synonym verwenden, sondern gern sie letztere für besonders kecke, prickelnde und flott sich abspielende Stücke reservieren.

Der Name Impromptu (vom lateinischen in promptu = in Bereitschaft) deutet ebenfalls auf eine ganz freie Behandlung der Form und schließt spezielle charakteristische Merkmale bezüglich des Tempo, der Taktart u. s. w. nicht ein. Impromptu ist s. v. w. ein musikalischer Einfall, nicht ein nach einem bestimmten Plane entworfenes und sorgsam ausgearbeitetes Stück, sondern ein gleichsam nur hingeworfenes, wie man es gerade „zur Hand hat". Schuberts Moments musicals sind daher ebensogut Impromptus, wie seine speziell diesen Namen tragenden Stücke; aber wer hätte etwas dagegen einwenden wollen, wenn er z. B. Op. 90 II oder IV oder Op. 142 IV den Namen Capriccio gegeben hätte? Zwischen Impromptus wie dem spiegelklaren ruhigen in G-dur Op. 90 III von Schubert und dem As-dur-Impromptu Op. 29 oder gar dem Phantasie-Impromptu Cis-moll, Op. 66 von Chopin ist ein so himmelweiter Abstand, daß der Versuch, beide unter eine Kategorie zu bringen, eben nur unter Verzicht auf irgendwelche Vorschriften möglich ist.

Ein in neuester Zeit aufgekommener Name für Stücke undefinierbarer Form ist „Rhapsodie", der eigentlich soviel wie Potpourri bedeutet, d. h. ein buntes Allerlei aneinander gefügter Themen eventuell verschiedensten Charakters und verschiedenster Tonart, also nach unseren Erfahrungen dasselbe wie Phantasie (wie ja bekanntlich der Name Phantasie auch vielfach den mit allerlei Figurationen verbrämten Opernpotpourris gegeben worden ist). Merkwürdigerweise hat, soviel mir bekannt, bisher noch niemand einem Opernpotpourri den Namen Rhapsodie gegeben. Der Name kam in Gang durch Liszts „Ungarische Rhapsodien", welche echte und rechte Phantasien sind, aber nicht (oder doch nur zum kleinsten Teile) aus eigenen Augenblickseinfällen zusammengesetzte, sondern ungarische Volksweisen verwertende. Einen abweichenden Gebrauch hat Brahms von dem Namen gemacht, indem er Stücke solcher Art, wie sie Schubert unter dem Namen Impromptu, Mendelssohn unter den Namen Capriccio und Chopin unter den Namen Impromptu oder Ballade, Schumann unter dem Namen Novellette schrieben, Rhapsodien nannte; zum mindesten würde niemand etwas eingewendet haben, wenn Brahms diese Stücke Balladen getauft hätte, da allerdings ihre ernste Haltung die Namen Capriccio und Scherzo als minder passend erscheinen lassen würde. Es versteht sich, daß die Form, welche die Brahmssche Rhapsodien haben, in keiner Weise als maßgebend angesehen werden kann für etwa fernerhin zu schreibende Rhapsodien. Vielleicht dachte Brahms dabei an die Rhapsoden des Altertums, welche Bruchstücke aus der Iliade und Odyssee vortrugen; dann würde damit der mehr epische als lyrische Charakter der Stücke angedeutet sein. Ohne uns in die Frage der Existenz oder Nichtexistenz

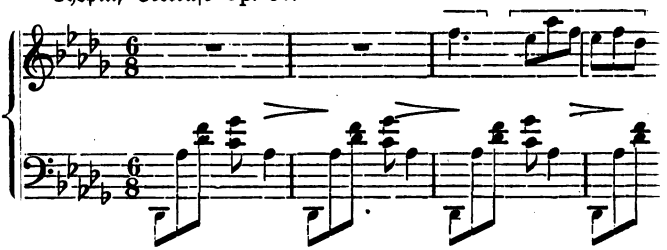
einer „epischen" Musik einzulassen, wollen wir nur kurz konstatieren, daß die Namen Romanze, Ballade, Novellette, Legende und — wenigstens bei Brahms — Rhapsodie darauf weisen, daß die Musik etwas erzählt, also nicht schlechtweg Stimmungsmusik ist, sondern sich wenigstens so giebt, als stelle sie eine Handlung vor. Auch die „Märchenbilder" und „Märchenerzählungen" (z. B. P. Benoits „Contes et Ballades") gehören hierher. Die Fähigkeit der Musik, gewisse Ideenassoziationen zu bewirken, ist ja unbestreitbar; es ist also dem Komponisten nicht zu verwehren, durch gewisse rhythmische Bildungen oder durch koloristische Mittel die Phantasie zur Vorstellung von Szenerien der Erscheinungswelt anzuregen, sei es, daß er uns ins ritterliche Mittelalter mit seinen Turnieren und seinem Minnedienst zurückversetzen will, oder daß er den dunklen Wald mit Jagdgetön und Blätterrauschen vor unser inneres Auge zaubert oder daß er uns an den Strand des Meeres versetzt. Übrigens giebt es Stücke genug, die solche Titel tragen, ohne im mindesten zu prätendieren, zur dramatischen oder epischen Musik gerechnet zu werden. Besonders wird der Name Romanze gern gebraucht für Tonstücke, welche vielmehr ein Liebeslied als etwa eine Ritterhistorie mit Kampf und Sieg oder Tod vorstellen; dieser Usus basiert darauf, daß die Franzosen das Wort „romance" für solche Lieder nehmen. Romanzen dieser Art können dann auch weiter ausgeführt mit mehreren kontrastierenden Themen in jeder der von uns erläuterten Formen (nur natürlich nicht fugiert) geschrieben werden; für sie ist nichts Gesetz, als größtmögliche Melodiosität. Zu dieser Kategorie gehören z. B. die Violinromanzen von Beethoven u. a. Auch Schumanns Novelletten dürfen wohl nur zum kleinsten Teile zur epischen Musik gezählt werden.

Das Gebiet, welches der „epischen" Musik offen steht, die man auch „dramatische" nennen könnte, die aber letzten Endes natürlich doch wieder durchaus lyrisch sein muß (wenigstens so weit sie nicht in Tönen „malt"), ist ein derartig unbegrenztes und unendlich vielseitiges, daß es auch hier wieder unmöglich ist, bestimmtere Anhaltepunkte zu geben. Auf alle Fälle müssen wir vom rein musikalischen Standpunkte aus den Anspruch auf eine logische Gruppierung der Themen, auf Herstellung einer Form A B A gleichviel von welchen Dimensionen festhalten; nicht selten ergiebt sich für die Ballade dieselbe dadurch, daß ein ruhiges und schlichter gehaltenes Thema „im Erzählertone" zu Anfang und zum Schluß auftritt, auch wohl in der Mitte vorkommt, während dazwischen sich der eigentliche Inhalt, das, was erzählt wird, in aufgeregterer Weise abspielt, indem gleichsam an die Stelle der Erzählung die Handlung selbst tritt; so wenigstens verstehe ich z. B. Chopins F-dur-Ballade, vielleicht auch die G-moll-Ballade. Es ist freilich immer etwas mißliches um solche Scheindarstellungen; hat der Komponist sich etwa bei seiner Komposition eine Handlung (z. B. die der Goetheschen Ballade „Der Fischer") gedacht, so schreibe er das zum Titel: er hat dann volle Freiheit, ungefähr so zu komponieren, als wenn der Text dazu gesungen

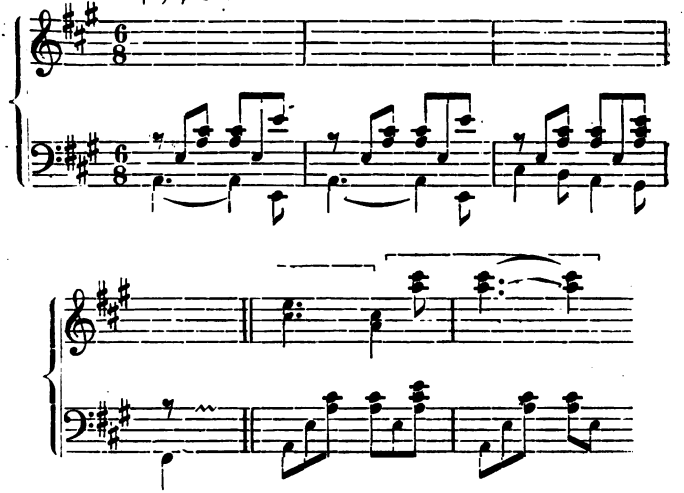
würde (natürlich aber ohne Eingehen auf den Wortsinn, nur Umrisse zeichnend). Dieselben Mittel, welche die Begleitung einer Gesangskomposition als speziell charakteristisch für den Inhalt des Gedichtes in seinen Hauptzügen erscheinen lassen, müssen sich allerdings auch ohne Text und ohne Gesangsmelodie zu einem Tongemälde von charakteristischer Physiognomie verwerten lassen — dann aber ist es nur vernünftig, die beabsichtigte Wirkung der Musik durch Andeutung des Programms zu unterstützen. Es ist daher gewiß zu billigen, wenn neuere Komponisten (seit Schumann) gern Charakterstücken eine Spezialüberschrift geben; es ist das nicht einmal etwas neues — man sehe nur bei Couperin und Rameau nach, welche fast allen ihren kleinen Klavierstücken, selbst solchen, deren Charakter schon durch eine bestimmte Tanzform ziemlich scharf umrissen ist, noch besondere die Auffassung erleichternde Namen geben.

Damit erledigt sich zugleich die Definition der übrigen in der Überschrift unseres Paragraphen aufgeführten Namen; denn Nokturne, Berceuse, Barkarole, Gondoliera sind nur solche charakterisierende Bezeichnungen. Eine Nokturne (Notturno, Nocturne) ist ein „Nachtstück", sei es eine mondhelle Nacht unter duftenden Blumen voll Liebessehnen oder in beseligender Nähe der Geliebten, sei es eine finstere Herbstnacht auf der Heide oder am öden Strande. Eine Berceuse ist ein „Wiegenlied", aber ohne Worte, man hat sich dabei die junge Mütter an der Wiege sitzend und eine innige einfache Melodie singend, zu denken; diese Melodie selbst bildet den thematischen Inhalt des Stückes, während die Begleitung die Bewegung des Wiegens nachbildet; gleichsam als wenn der Gesang in ein Trällern überginge, kann dann die Melodie weiterhin reich figuriert und verziert werden. Gondoliera und Barkarole sind miteinander identisch und von Berceuse insofern schwer zu unterscheiden, als die Bewegung der Ruder, welche die Begleitung nachahmt, leicht einen ähnlichen Rhythmus ergiebt wie das Wiegen; man vergleiche:

Chopin, Berceuse Op. 57.

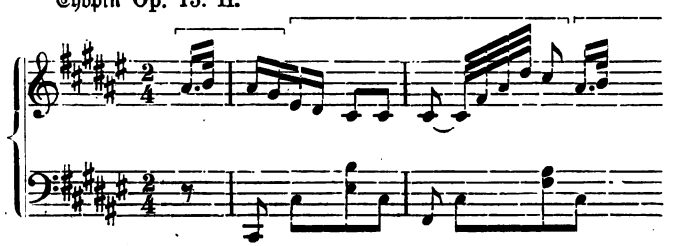


Mendelssohn, Gondellied.



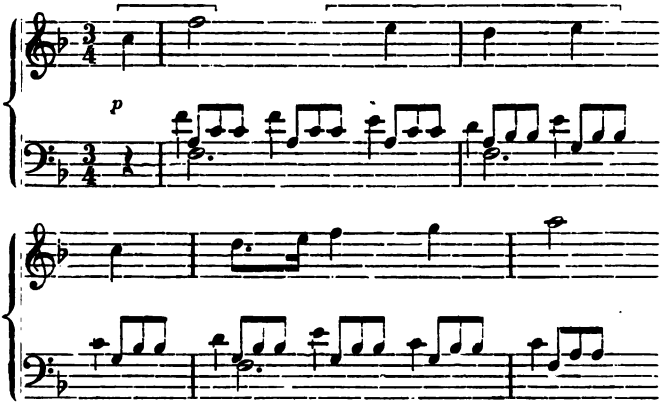
Immerhin aber bedingt die Berceuse, da sie nur der reinen Mutterliebe entquillt, eine andere Melodiebildung als die Gondoliera, für welche die Verdoppelung der Melodie in Terzen oder auch ein Alternieren der Tonlage, ja eine obligate Zweistimmigkeit (Duett) ein naheliegender Gedanke ist. Die Gondoliera ist natürlich gewöhnlich als Nachtstück gedacht, und es kann daher nicht Wunder nehmen, daß manche Nokturnen geradezu Gondolieren sind, z. B.:

Chopin Op. 15. II.



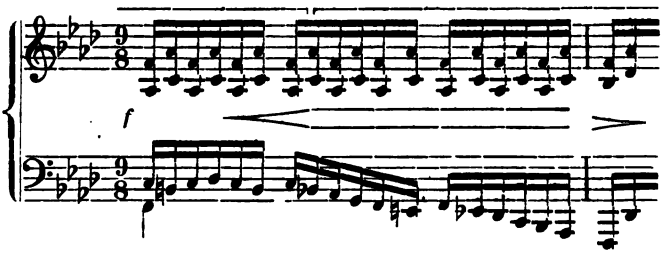
Chopins Nokturnen haben gewöhnlich zwei konstrastierende Themen und weisen daher die zweite Form auf (A B A), ganz besonders schön in Op. 15, Nr. 1:

A. Andante.



wo im Zwischensatz (B) der Nachtwind rauh durch die Baumwipfel fährt und das Idyll stört:

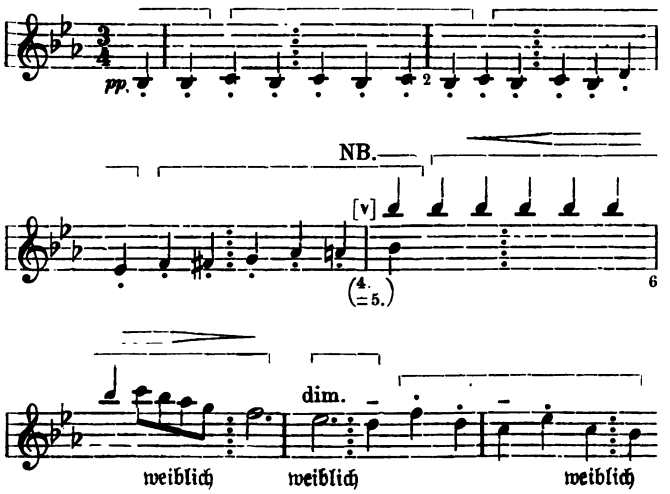
B. Con fuoco.



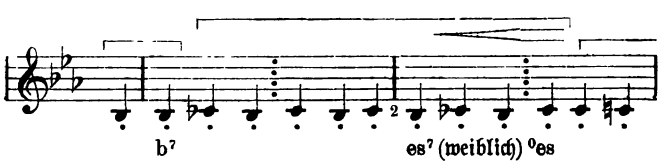
Op. 37 II bringt beide Themen mehrmals (A B A B A). Andere Nokturnen stehen in der ersten Form, z. B. Op. 9 II, das nur einen motivisch verwandten Zwischensatz in der Dominante hat und das ganze Thema (a b a) nur verzierter wiederholt.

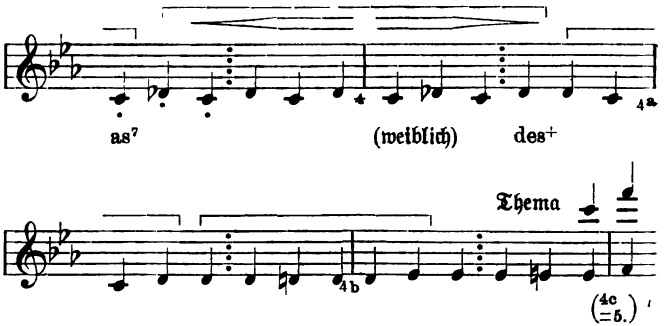
Das Scherzo gehört in eine Kategorie mit dem Capriccio, sofern es flotte Bewegung bei kurzer pointierter Motivbildung liebt, erfordert aber darum eine besondere Beachtung, weil es in der neueren Sonate und Symphonie (seit Beethoven) regelmäßig einen der vier Sätze bildet. Die meisten Scherzi sind nur kurz und nach Art der Tanzstücke scharf gegliedert, ohne eigentliche Übergänge und Durchführungen (worin sie sich vom Capriccio unterscheiden). Beethovens Scherzi haben gewöhnlich die zweite Form, d. h. einen Haupt-

teil, der die 1. Form voll entwickelt zeigt (a b a) und ein kontraſtierendes Trio (häufig ebenfalls ſo gegliedert), nach welchem der Hauptteil wiederholt wird. Beethovens orcheſtrale Scherzi zeichnen ſich durch ganz beſondere Leichtfüßigkeit aus; der ganze Elfenſpuk Mendelsſohns iſt aus ihnen herausgewachſen. So einfach wie bei den Scherzi der Klavierſonaten geht's da freilich nicht ab; wie man einen Gedanken lang fortſpinnen kann, das lernt man außer bei Bach am beſten aus Beethovens Scherzi. Dabei giebt es zuſammengeſchobene Sätze (Umdeutungen des ſchweren Taktes zum leichten durch Einſatz des Anfangs zum Ende) und andere Störungen der Symmetrie genug, ſodaß das Intereſſe immer friſch angeregt wird. So bringt das Scherzo der Eroica gleich zu Anfang ein Hauptproblem:

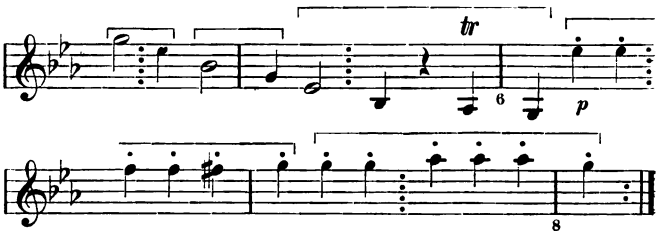


Auch das mit demſelben Motiv gearbeitete Zwiſchenglied vor erſcheinen des Themas in der Oberdominanttonart kann leicht mißverſtanden werden:





d. h. der Schluß c—des (4. Takt) wird einmal bestätigt und zweimal modulierend verschoben, sodaß beim Eintritt des Themas in F-dur 4c in 5 umgedeutet wird. Die wuchtigen Schlußbestätigungen nach der *ff*-Wiederholung des Hauptgedankens brauchen wohl nicht erklärt zu werden:



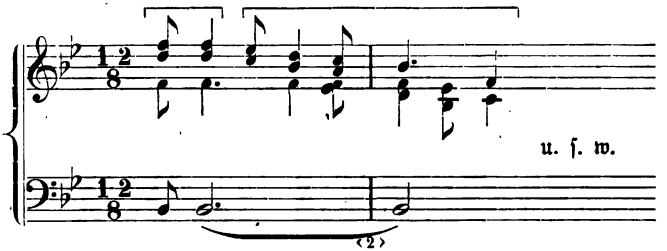
Trotz seiner großen Ausdehnung (163 Takte der Notierung) hat dieser Hauptteil doch nur ein Thema; der oben notierte Hauptsatz wird zunächst verstärkt wiederholt, als Kern des ziemlich ausgedehnten Zwischengliedes erscheint der Hauptgedanke in F-dur mit ausführlicher Rückleitung zur Haupttonart, in welcher wieder der Hauptsatz folgt, fortissimo wiederholt mit vielen Schlußbestätigungen. Auch das Trio hat die vollständig ausgebildete erste Form.

Die Scherzi Schumanns sind heftiger, massiver als die Beethovens, ganz gewiß aber darum auch viel weniger dem Namen entsprechend, der auf ein heiteres Spiel deutet. Chopins Scherzi werden teils zu wirklichen Walzern (vgl. das Ges-dur-Thema des B-moll-Scherzo), teils machen sie ein fast finsteres Gesicht: deshalb möchte ich den Typus der Beethovenschen Scherzi auch für die Zukunft zur Nachbildung empfehlen: er repräsentiert geradezu einen Stil für sich, den nicht weiter kultiviert zu sehen, sehr bedauerlich wäre.

Übrigens ist das Scherzo nicht an den $^3/_4$Takt gebunden; daß

es ihn thatsächlich meist aufweist, liegt wohl daran, daß der ungerade Takt von Natur lebendiger, leichtfüßiger ist, besonders wenn die schwere Zeit nicht eine Länge erhält, sondern ihre zweite Hälfte an den Auftakt abgiebt (♩♩|♩). Daß staccato resp. buntgemischte Artikulation dem Scherzo besonders genehm ist, sei nebenbei angemerkt.

Zu den charakteristischen Bezeichnungen gehören auch Pastorale und Elegie, ersteres eine besonders früher recht beliebte, letztere erst in neuerer Zeit häufiger. Da wir von Beethoven eine ganze pastorale Symphonie haben, so wird es kaum nötig sein, zu erklären, was pastoraler Charakter ist: naive Heiterkeit, beschauliche Ruhe, ein gewisses selbstgenügendes Behagen ohne stärkere Impulse, ohne schmerzliche Zuckungen. Die alten Pastorales, wie sie zur Zeit Händels und Bachs im Schwange waren, stehen gewöhnlich im $^{6}/_{8}$ oder $^{12}/_{8}$ Takt, bewegen sich überwiegend im gemütlichen jambischen Rhythmus ♪|♩ oder auch im punktierten anapästischen ♬|♩. mit häufigen weiblichen Endungen; daß dabei die Bässe gern viel liegen bleiben, ist nichts als eine Imitation des Dudelsacks (Musette), der das alte Hirteninstrument war, trägt aber auch ohnehin zur Herstellung des Charakters der Einfalt und Ruhe bei. Ein wunderschönes Beispiel ist die Arie „Er weidet seine Herde" in Händels Messias:



Daß der Text die Motive anders begrenzt, als rein musikalische Gesichtspunkte es bedingen, werden wir weiterhin sehen.

Elegie ist soviel wie „Klagelied", wehmütige Erinnerung, sinnendes Gedenken an vergangenes Glück; diese Bedeutung bestimmt hinlänglich, wie ein Stück solches Titels zu halten ist: melodiös in ernster oder doch milder Tonart, in dunkler Tonlage u. s. w. Damit glauben wir auch für alle jene Tonstücke, welche charakteristische Namen tragen, soviel zur Erläuterung gegeben zu haben, daß der Kompositionsschüler sich zurechtfinden kann. Übrigens geben die Lexika weiteren Aufschluß.

12. Was für Gesichtspunkte sind für die Zusammenstellung von Stücken verschiedenen Charakters zu cyklischen Werken maßgebend?

Cyklische Werke, sofern sie überhaupt Anspruch darauf machen,

als ein einheitliches Ganze betrachtet zu werden (anderenfalls kommt ihnen der Name nicht zu), unterliegen denselben logischen Gesetzen, wie die zur engeren Einheit eines zusammenhängenden Stückes verbundenen Themen; aber die Gegensätze der einzelnen Teile verschärfen sich, da die Einheit des Tempo und der Taktart aufgegeben wird. Nur die Einheit der Tonart bleibt für das ganze Werk als unabweisliche Forderung bestehen, wenn auch nur in demselben Sinne, wie für die verschiedenen Themen desselben Stückes: d. h. ein mittlerer Satz oder auch mehrere mittlere Sätze dürfen, ja werden gewöhnlich in anderer Tonart stehen, die aber gegen die Haupttonart leicht verständlich ist; der Schlußsatz aber wird jedenfalls wieder in der Haupttonart (der Tonart des ersten Satzes) stehen, höchstens kann die Durtonart des Grundtones, in dessen Molltonart der erste Satz stand, für den letzten Satz zur Anwendung kommen (vgl. Teil I, S. 189).

Die älteste cyklische Form ist die **Suite** oder **Partie** (Partita), welche eine Reihe in derselben Tonart (!) stehender Tanzstücke zu einem Ganzen vereinigt; die regelmäßige Ordnung der Hauptstücke einer Suite ist:

Allemande — Courante — Sarabande — Gigue,

welche ungefähr den Typen der vier Hauptsätze der heutigen Sonate und Symphonie entsprechen: der erste Satz kräftig bewegt, ernsthaft und polyphon gehalten, ihm gegenübertretend ein leicht bewegter, mehr scherzender, und ein langsamer, reich verzierter, und als Abschluß ein sehr schneller, buntgestaltiger mit mehr oder minder Aufwand von Polyphonie. Das Schlußrondo der meisten Sonaten gemahnt direkt an den Charakter der Gigue, ist aber natürlich nicht an ihre Taktart gebunden. Übrigens bringt aber die Sonate gewöhnlich als zweiten den langsamen Satz und erst als dritten das Scherzo.

Die Zahl der Sätze der Suite übersteigt aber gewöhnlich vier. Sehr häufig tritt vor die Allemande noch ein Präludium (Préambule), eine Entree oder französische Ouvertüre (alter Art: d. h. ein langsamer einleitender Satz mit schneller bewegtem zweiten Teil, vgl. S. Bachs prächtige H-moll-Suite); ferner schieben sich zwischen Sarabande und Gigue gewöhnlich mehrere andere Tanzstücke (die sogenannten Intermezzi: Bourrée, Gavotte, Passepied, Menuett, Loure, Canarie oder ein Air [Lied ohne Worte] mit oder ohne Variationen) ein, selten fehlt einer der vier Hauptsätze, meist nur dann, wenn ein Satz besonders ausgeführt ist, das ganze daher zu lang werden würde (so hat Händels G-moll-Suite mit der großen Gigue keine Sarabande, und in der Es-dur-Suite mit den Blacksmith-Variationen müssen diese sogar Sarabande und Gigue vertreten). Chaconne oder Passacaglia erscheinen gewöhnlich nicht zwischen Sarabande und Gigue, sondern nach der Gigue als Schlußsatz, gewiß mit Recht, da solch ein kräftiges und durchgearbeitetes Stück am besten geeignet ist, das Gegengewicht für die Allemande oder Ouvertüre zu bilden. Daß

auch Sarabande, Courante, Gavotte und Menuett öfter variiert werden (Doubles erhalten), sei noch angemerkt.

Die Suite stellt regelmäßig sämtliche Sätze in dieselbe Tonart; das auch noch heute zu thun, liegt kein Grund vor. Wer heute eine Suite schreibt — und warum sollte man nicht immer wieder neue Anregung aus dem Studium und der Nachbildung dieser charakteristischen rhythmischen Typen suchen? — wird nicht nur die entwickeltesten Formgesetze anwenden dürfen, d. h. Thema und Gegenthema, Durchführungen, Überleitungen u. s. f. für die einzelnen Stücke zur Anwendung bringen, sondern er wird auch die Mittelsätze ungestraft in kontrastierende (natürlich aber verwandte) Tonarten rücken können. Wenn wir bei J. S. Bach sich die Sonate erst schüchtern aus der Gleichförmigkeit der Tonart für alle Sätze herauswagen sehen (er bringt den Mittelsatz in der Parallele), so dürfen wir die in dieser Hinsicht seither gewonnene Bereicherung der Mittel heute ohne Besinnen auf die Suite mit ausdehnen.

Die moderne Sonate ist auf zwei Ausgangspunkte zurückzuführen. Einerseits stammt sie von den Stücken ab, welche (um 1600) den Namen Sonate trugen, d. h. den mit Toккate und Phantasie identischen, aus akkordischen und figurierten oder fugierten Teilen zusammengesetzten; andererseits ging sie aus der Suite hervor, durch allmähliches Ausscheiden der Tanztypen. Von Bach haben wir eine A-moll-Sonate für Klavier, die eigentlich nur zu Anfang eine Sonate alten Stils bringt (als Ouvertüre), daran aber eine vollständige Suite hängt; von Händel haben wir umgekehrt einige Suiten, die beinahe gar keine Tanzstücke enthalten, sondern statt deren ein Präludium, eine Fuge und Variationen.

Zwischen der Suite und der heutigen Sonate steht das Divertimento, auch Serenade oder Cassation genannt, ein cyklisches Tonwerk, das meist aus mehr als vier Sätzen besteht, die aber nur zum Teil Tanzstücke und zwar dann nur die im vorigen Jahrhundert besonders beliebten Menuette (also nicht die veralteten Hauptstücke der Suite) sind, im übrigen aber Airs mit oder ohne Variationen (Adagios oder Andantes), und zu Anfang und zu Ende ein leicht gearbeiteter (nicht fugierter) Allegrosatz. Die Form ist noch heute kulturfähig; es ist überhaupt wunderlich, daß die neueren Komponisten so wenig Geschmack daran finden, eine Anzahl kürzerer charakteristischen Stücke nach Art der Suite, aber ohne direkte Anlehnung an deren Typen, zu cyklischen Werken zusammenzustellen — das ist heute nur für Klavier üblich, da aber wieder in einer Form, welche die Intention eines wirklichen Cyklus fraglich erscheinen läßt. Warum sollte man nicht für Streichquartett oder für beliebiges Ensemble, oder für das volle Orchester einen Cyklus von sechs oder mehr Stücken schreiben — etwa wie Schumanns „Bilder aus Osten", die in Reineckes Orchesterbearbeitung sehr wohl die ästhetische Berechtigung einer solchen Form erwiesen haben.

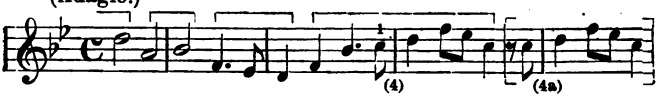
Die heutigen Sonaten und die ihr in der Form völlig gleichgebildeten Ensemblewerke, die Trios, Quartette, Quintette,

Sextette u. s. f. bis zur Symphonie für großes Orchester, haben gewöhnlich vier Sätze, einen Allegrosatz in der vierten Form, einen kantablen langsamen Satz (Adagio, Andante, Allegretto), ein kapriciöses Scherzo oder Menuett, und einen flott laufenden rondoartigen oder aber ernsteren, im Charakter und Form dem ersten Satze entsprechenden Schlußsatz (im letzteren Falle Finale genannt).

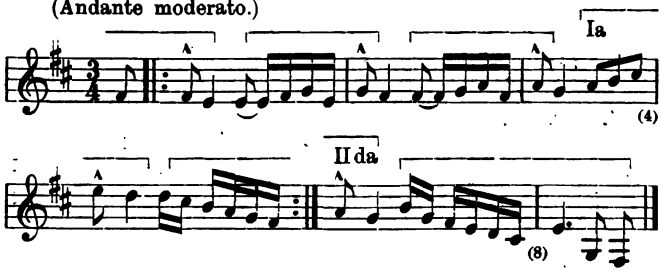
Der erste Satz ist gewöhnlich sehr ausgeführt, hat nicht nur zwei wohlunterschiedene Themen und eine längere Durchführung, sondern häufig auch noch Überleitungen und Schlußanhänge mit thematischer Physiognomie und manchmal eine längere Einleitung in langsamem Tempo (Grave, Largo, Lento). Das Tempo des ersten Satzes ist gewöhnlich kein übermäßig schnelles, der Charakter ist mehr ein kräftiger, entschlossener; die Themen lieben große Linien und die Durchführung pflegt diese noch zu erweitern und gewaltige Steigerungen zu Wege zu bringen. Das mildere, gesangsmäßige zweite Thema bestimmt weniger den Charakter des Satzes, als daß es zur rechtzeitigen Mäßigung des gewaltigen Andrangs und zur Auffrischung der Wirkung des ersten Themas dient, weshalb es auch gewöhnlich nur kurz ist.

Der langsame Satz — gleichviel ob er vor oder nach dem Scherzo (Menuett) erscheint, ist bei den höchststehenden Werken dieser Form ein langausgesponnenes Adagio oder Andante sostenuto, also ein gesangsmäßiger, in der Melodie schwelgender Satz im großen Stile. Sein Form kann die zweite, dritte oder vierte sein, ja selbst die erste ist nicht ausgeschlossen, nämlich dann, wenn die längere Ausdehnung durch Variierung eines kurzen Themas erzielt wird. In unserer Erläuterung der Variationenform (S. 8 ff.) beschränkten wir uns darauf, einige Beispiele von Doubles zu geben; jetzt nach Erläuterung der Tanztypen und der Stücke anderen scharf definierbaren Charakters müssen wir hinzufügen, daß die Variationen eines Themas den Charakter auch derart modifizieren können, daß z. B. einzelne den Charakter des Menuetts oder der Sarabande oder eines Marsches, ja Trauermarsches oder einer Gigue, eines Scherzo ꝛc. annehmen. Übrigens ist auch für langsame Sätze der zweiten oder dritten Form (mit ein- oder zweimaliger Wiederkehr des Hauptthema) die Variierung des Thema etwas durchaus gewöhnliches und dadurch zu motivierendes, daß die langsame Bewegung für die Verzierung besonders günstig und daher dieses neue Mittel der Belebung des Interesses für die Wiederholungen am Platze ist. Nicht selten tritt das zweite Thema langsamer Sätze in beschleunigtem Tempo, auch wohl mit anderer Taktart ein, so in der 9. Symphonie Beethovens:

I. Thema.
(Adagio.)

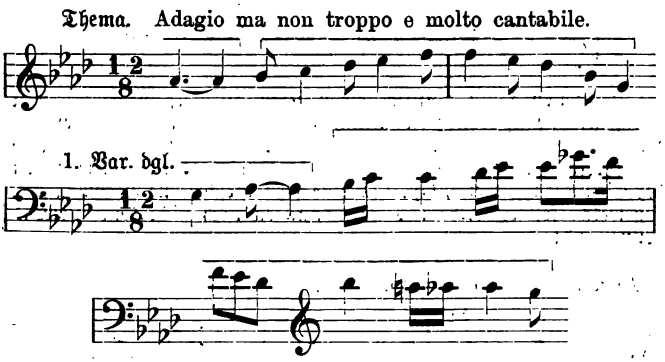


II. Thema.
(Andante moderato.)

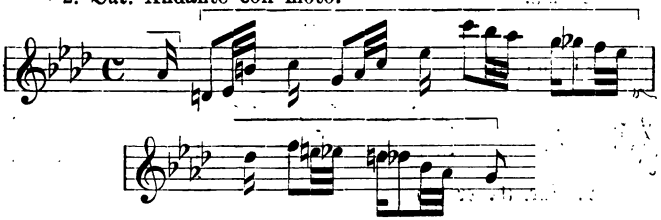


Doch sind solche Fälle selten; manchmal bergen sich hinter der Veränderung des Tempos und der Taktart nur leichte Modifikationen des Haupttempos, besonders wenn der ganze Satz nur aus Variationen besteht, wie z. B. im Adagio des Es-dur-Quartetts, Op. 127 von Beethoven (wohl einem der imposantesten Variationensätze, die existieren), wo die Tempobezeichnungen

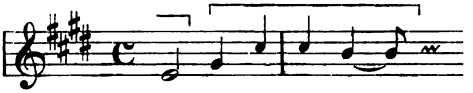
Thema. Adagio ma non troppo e molto cantabile.



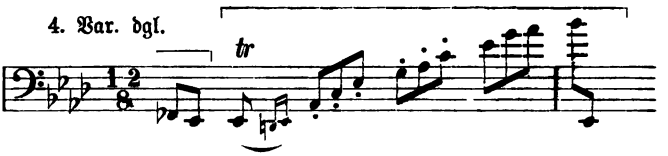
2. Var. Andante con moto.



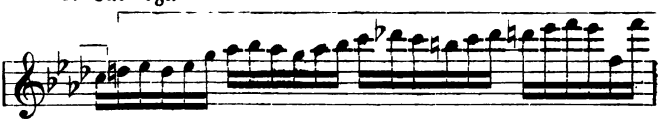
3. Var. Adagio molto espressivo.

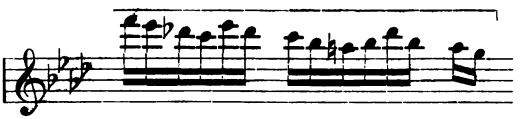


4. Var. dgl.



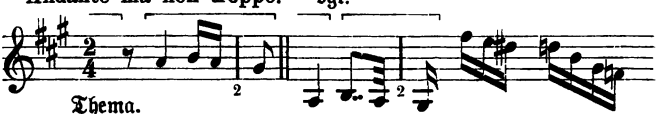
5. Var. dgl.





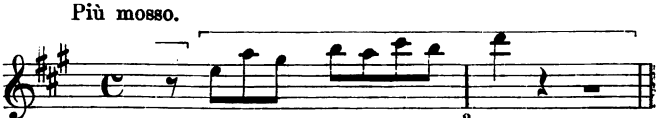
die Zählzeiten kaum ernstlich modifizieren dürften, wohl aber den durch gesamte figurative Gestaltung der betreffenden Variationen bedingten Einzelcharakteren entsprechend sind. Dagegen bedingt erstrebte Wohlverständlichkeit des Themas in den verschiedenen Variierungen des Cis-moll-Quartetts, Op. 131 eine sehr verschiedene Temponahme, für welche selbst Beethovens Bezeichnungen noch nicht kontrastierend genug sind:

Andante ma non troppo. dgl.



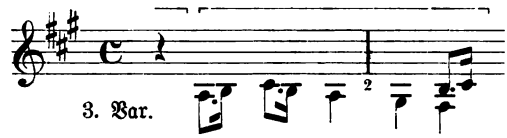
Thema. 1. Var.

Più mosso.



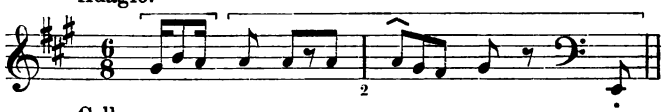
2. Var. (besser 𝄵)

Andante moderato.



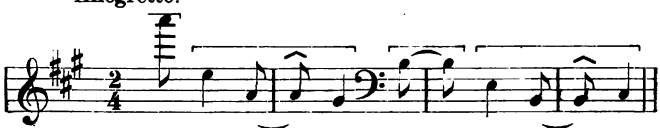
3. Var.

Adagio.



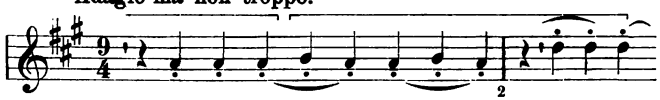
Cello.

Allegretto.



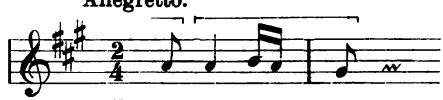
4. Var.

Adagio ma non troppo.



5. Var. (𝅗𝅥. = 72.)

Allegretto.



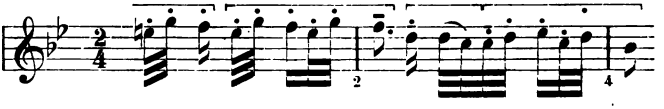
6. Var.

Die Variationenform, mit solcher Freiheit gehandhabt, bringt die erhabensten Wirkungen zustande, schiebt aber freilich in die Sonate gleichsam eine Suite ein. Folgt einem solchen Variationensatze unmittelbar ein Scherzo von knapper, Tanzstück-artiger Gliederung in derselben Tonart, so liegt die Gefahr nahe, dasselbe ebenfalls noch für eine Variation zu halten (z. B. in Beethovens Op. 26). Vielleicht ist das mit einer der Gründe, weshalb man Variationensätze gern ans Ende cyklischer Werke setzt (Beethoven Op. 109 und 111); die lange Ausdehnung der Sätze zufolge der Variierung ver-

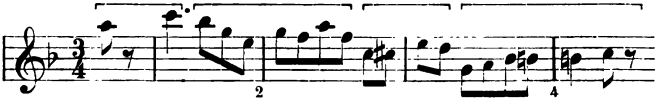
anlaßt gewöhnlich, die Zahl der Sätze zu beschränken (in Op. 26 ist der Variationensatz der erste, es fehlt also der große Allegrosatz, im Op. 57 fehlt das Scherzo u. s. f.).

Der im kleinen Stile gehaltene Satz der Sonate und Symphonie ist vor Beethoven gewöhnlich ein Menuett (mit Trio); das eigentliche Scherzo schuf Beethoven erst, indem er die Eigenschaften, welche diesen Satz von den anderen unterscheiden (das Kurzatmige, Graziöse, Leichte), potenzierte. Doch gab Beethoven selbst in der A-dur-Symphonie und in der achten zwei Beispiele der doppelten Vertretung des kleinen Stils, indem er statt des Adagio ein Allegretto einstellte, das natürlich gegen das Scherzo (Menuett) nicht so gegensätzlich absticht:

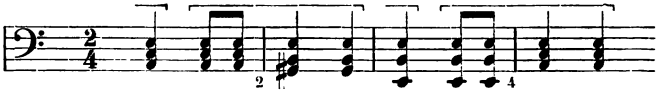
VIII. Symphonie.
Allegretto scherzando.



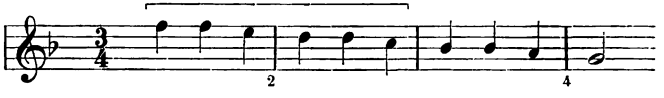
Tempo di Minuetto.



A dur-Symphonie.
Allegretto.



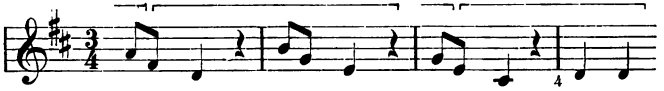
Presto.



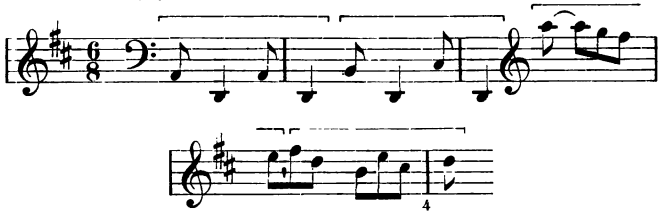
Dieser Vorgang hat besonders bei Brahms Nachfolge gefunden; es wäre aber doch ein unersetzlicher Verlust, wenn die Komponisten definitiv den Typus des Adagio im großen Stile vernachlässigen wollten. Es ist wohl hier der passende Ort, daran zu mahnen, daß gerade solche Sätze nicht nur seitens des Komponisten, sondern auch seitens der Spieler und Hörer die größte Stärke und Ausdauer des Empfindens bedingen, daß sie die höchsten Anforderungen an die schöpferische, wie an die genießende Phantasiethätigkeit stellen.

Die größten Divergenzen zeigen die Schlußsätze. Weitaus in der Mehrzahl der Fälle sind dieselben Rondos, d. h. Stücke der dritten oder zweiten Form von schneller Bewegung und heiterem Charakter, leicht verständlich und in glattem Flusse sich abspielend, ohne Aufwand höherer Kunstmittel (imitierende Polyphonie) und ohne tiefere Erregungen. Das Rondo gehört aber auch zum kleinen Stil, sollte daher nur dann zur Anwendung kommen, wenn der langsame Satz hinter das Scherzo (Menuett, Allegretto) gestellt ist (was bis jetzt sehr selten geschieht) oder aber wenn überhaupt nur ein Mittelsatz (in langsamem Tempo) eingeschoben ist. Man sehe sich z. B. Beethovens Op. 28 darauf hin an, wo die beiden letzten Sätze entschieden tautologisch wirken:

Scherzo.



Schlußsatz.



Man vergleiche damit z. B. die beiden dreisätzigen Sonaten Op. 31, I und II, bei denen das flotte Schlußrondo direkt nach dem langatmigen Adagio folgt: wie frisch wirken die neue Tonart und der neue Charakter!

Gewiß kann der Komponist immer noch Mittel finden, ein Schlußrondo wirksam gegen das direkt vorausgehende Scherzo abzuheben; die Formenlehre hat aber keinen Grund eine Reihenfolge zu empfehlen, welche Gefahren der gekennzeichneten Art mit sich bringt. Ist der letzte Satz im großen Stil erfunden, d. h. seriös, markig, leidenschaftlich oder stürmisch, so kann die Nähe des tanzartigen Satzes seine Wirkung nicht gefährden; ein vortreffliches Mittel, dem Charakter des letzten Satzes neue frische Farbe zu geben, ist die Vorausschickung einer (meist nur kurzen) Einleitung in langsamster Bewegung (Largo), ja selbst die Einschaltung eines wirklich zweiten langsamen Satzes kommt vor (Schumanns Es-dur-Symphonie). Ist der letzte Satz fugiert, so ist eine solche Einleitung kaum entbehrlich (es sei denn, daß der vorletzte Satz direkt in den letzten überführt,

d. h. zugleich die Einleitung desselben vorstellt). Die Wahl der Form der Fuge oder Chaconne für den Schlußsatz geht von einer Anschauung aus, die in scharfem Gegensatz zu derjenigen steht, welche ein Rondo von leichter Faktur als Abschluß vorzieht: im letzteren Falle nimmt man an, daß das Interesse des Hörers erschöpft ist, so daß man ihm nur noch eine leichte Unterhaltung bieten darf; im ersteren gilt der Hörer als durch die vorausgegangenen Sätze hinreichend vorbereitet, dem Komponisten auf das Gebiet künstlichster kontrapunktischer Kombinationen zu folgen. Es versteht sich, daß die eine wie die andere Überzeugung nicht „Ansichtsache" ist, sondern logischer Weise durch die Art und Natur der ersten Sätze bedingt sein muß. Wer möchte es für möglich halten, daß Beethoven der Sonate Op. 106 als Schlußsatz ein Rondo wie das von Op. 90 angehängt hätte, oder daß er letzterer Sonate ein solch fugiertes Finale wie das von Op. 106 hätte geben mögen?! Man sehe nur nach, durch welche komplizierten Mittel es der Meister ermöglicht, der Op. 90 verwandten Sonate Op. 101 eine Fuge als Abschluß zu geben (kanonisches Trio im 2. Satz als Vorbereitung für den polyphonen Stil, langsame Einleitung des Schlußsatzes, Wiederanklang an den ersten Satz, Beginn des Schlußsatzes in freier Polyphonie). Denn oberster Grundsatz für alle cyklischen Formen ist und muß bleiben, daß dieselben nicht als eine Kette von Einzelstücken erscheinen, sondern daß sie eine Einheit bilden und womöglich den Eindruck eines geschlossenen Kreislaufs (*κύκλος*) machen, ein A — B — A in höchster Ordnung vorstellen.

Es hat wohl kein Komponist so zahlreiche und mannigfaltige Versuche gemacht, den Schematismus der Drei- oder Viersätzigkeit der Ordnung

Hauptsatz (Allegro)

1. Zwischensatz (Adagio) 2. Zwischensatz (Minuetto)

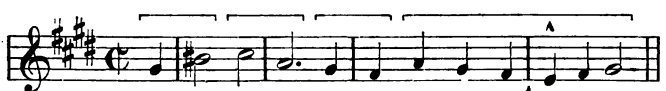
(eventuell nur Adagio oder nur Menuett)

Schlußsatz (Allegro)

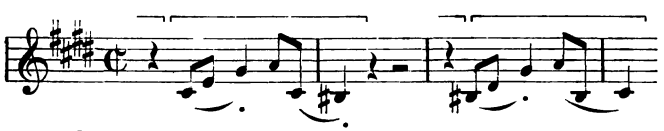
zu durchbrechen, wie Beethoven. So besteht die ganze Sonate Op. 54 nur aus einem Menuett-artigen und einem Rondo-artigen Satze; der erste ist so reich melodisch, daß er ein ferneres Andante oder Adagio nicht wohl zuließ, der letzte so flott und dabei so scharf gegliedert, daß vor ihm ein Scherzo nur störend sein konnte. Ähnliche Mittelcharaktere haben auch die beiden Sätze der Fis-dur-Sonate Op. 78, zwischen denen die Einschaltung eines getragenen oder scherzenden Satzes fast noch unmöglicher erscheint. Vom Standpunkte unserer Darlegungen aus müssen solche Werke auf eine Stufe gestellt werden mit jenen unvollständigen Ausprägungen der ersten Form, welche eines deutlich heraustretenden Zwischengliedes entbehren (vgl. I, S. 108). Auf der anderen Seite vermehrt Beethoven die Zahl der Sätze über vier hinaus, indem er durch die Auffindung immer neuer Kontrastmittel

dem Interesse immer neue Nahrung bietet, richtiger: die Grundstimmung des Werkes nimmt immer wieder neue Erscheinungsformen an; so hat das Cis-moll-Quartett 7 Sätze, nämlich

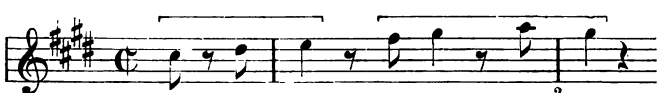
1. eine tiefernste Fuge 𝔠 in Cis-moll (Adagio ma non troppo)
2. ein Rondo $^6/_8$ in D-dur ohne eigentliches Kontrastthema mit Zwischengliedern gleichen Charakters (Allegro molto vivace)
3. eine recitativische, phantasieartige Überleitung (C Allegro moderato, Adagio) zum
4. Thema mit Variationen ($^2/_4$ Andante ma non troppo e molto cantabile) in A-dur
5. ein Scherzo 𝔠 in E-dur (Presto) in der zweiten Form, mit Schlußanhang von thematischer Physiognomie zum ersten Teil (E-dur) und Trio in A-dur; Ordnung A B A B A B (diesmal in E-dur) A.
6. ein kurzes Adagio quasi un poco andante $^3/_4$ in Gis-moll überleitend zu einem gewaltigen, fast orchestralen
7. Finale 𝔠 Allegro in Cis-moll, dessen Verwandtschaft mit dem ersten Satz trotz des schnelleren Tempos augenfällig ist:



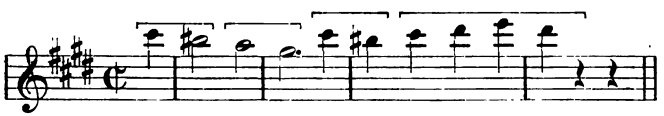
I. Satz, Fugenthema.



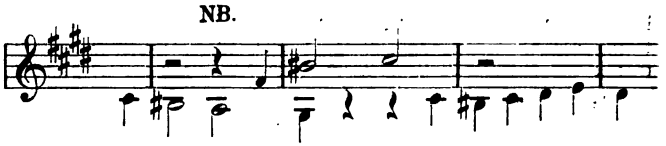
Finale; Anfang.



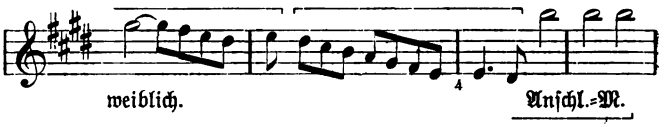
1. Thema.



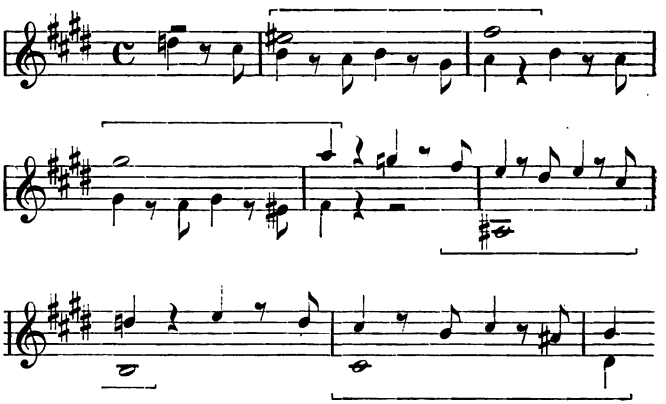
2. Periode des 1. Themas.



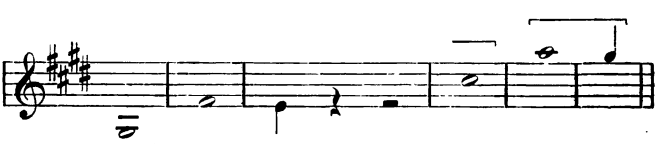
Die Form iſt die vierte, das zweite Thema ſteht in E-dur:



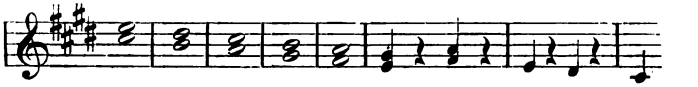
Die Durchführung gewinnt zunächſt ein fugenartiges Anſehen durch einen Kontrapunkt zum erſten Thema



vertauſcht denſelben aber weiterhin mit den ebenfalls durchgeführten



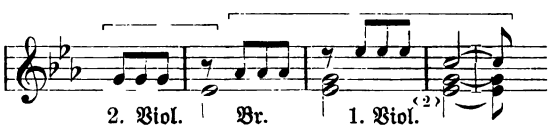
und:



Daß die Ouvertüre in gewissem Sinne zu den cyklischen Werken gehört, geht aus gelegentlichen Beobachtungen im Laufe unserer Untersuchung hervor. Wir sahen, daß die alte französische Ouvertüre (die Lullysche), welche auch in die Suite überging, aus zwei Teilen kontrastierenden Tempos bestand: einer gravitätischen Entree im $^4/_4$ Takt und einem bewegten, meist fugierten Mittelsatz, nach welchem der langsame Einleitungssatz wiederholt wurde; die italienische Opereinleitung (Sinfonia) begann umgekehrt mit einem lebhaften Einleitungssatz, ließ demselben ein kontrastierendes Andante oder Largo als Mittelteil folgen und schloß mit einer ausgeführten Fuge, die auch wohl zum Schluß in eine Gigue überging. Die Verwandtschaft dieser alten Form mit der Phantasie ist offenkundig; noch mehr steht die moderne potpourriartige Ouvertüre der Pantasie nahe, während die höchststehenden Ouvertüren unserer Meister überwiegend die vierte Form haben, allerdings meist mit einer langsamen Einleitung, doch ohne Wiederkehr des langsamen Tempos am Schluß. Zwischen die langsame Einleitung (Introduzione) und den Hauptteil schiebt sich häufig eine vermittelnde Überleitung, welche allmählich das Tempo beschleunigt und gleichsam das Thema des Allegro aus der Einleitung herauswachsen läßt. Seltener sind Fälle wie in der Ouvertüre zu Fidelio, daß der erste Anfang gleich den Hauptgedanken im Haupttempo andeutet aber noch wieder zu Gunsten einer langsamen Einleitung zurücktritt. Auf die Einleitung in der Durchführung zurückzukommen, ist natürlich dem Komponisten jederzeit unbenommen, muß sogar als eine logische Bereicherung der Form bezeichnet werden. Weniger vom rein formalen Standpunkte aus, als von dem der Charakteristik im Hinblick auf einen bestimmten Vorwurf gerechtfertigt, ist das Abschließen der Ouvertüre mit einem selbständigen noch schnelleren, glänzenden Thema, während natürlich die Steigerung des Tempos des Hauptthemas bedingungslos gut zu heißen ist, ingleichen die Erweiterung etwaiger Schlußanhänge des ersten Teils zu einem selbständigen Schlußthema. Der Hauptteil der Ouvertüre kann eine Fuge sein (Beethoven Op. 124), aber es ist ebensowohl möglich nur in der Durchführung oder am Schluß das Hauptthema oder einen Teil, ein hervorstechendes Glied desselben fugenartig zu behandeln. Überhaupt kann wohl nach dem Ergebnisse unserer Betrachtung für keinen Fall mehr ein Zweifel sein, was der Komponist darf: die Grundprinzipien der Formgebung glaube ich klar entwickelt zu haben; wie weit der Komponist vom geraden Wege abweichen zu müssen glaubt, kann seiner selbständigen Einsicht im besonderen Falle überlassen bleiben. Immer wieder müssen wir aber auf die guten Muster hinweisen. Die Analyse ist des Kompositionsstudiums bester Teil!

13. Welche besonderen Gesichtspunkte sind für die Komposition für mehrere zusammenwirkende Instrumente im Auge zu behalten?

Wir haben zwar wiederholt Beispiele aus Ensemblewerken (Sonaten für Klavier und Violine, Trios, Quartetten, Symphonien 2c.) angeführt, hatten aber besonders für die ersten Versuche hauptsächlich das Klavier als das Instrument im Auge, für welches wir schrieben, oder wenn wir uns ein Ensemble verschiedener Instrumente (z. B. Streichquartett) dachten, so nahmen wir doch keine besondere Rücksicht auf Teilnahme der einzelnen Instrumente an der Melodiebildung, am Aufbau des Themas; nur für die Durchführungen und Fugen erschien es uns selbstverständlich, daß das Thema nicht unausgesetzt demselben Instrument anvertraut wurde, sondern bald von dem einen, bald von einem anderen übernommen wurde. Es ist daher an der Zeit, daß wir uns klar machen, daß selbst beim Klaviersatz nur scheinbar fortgesetzt eine Stimme das Hauptwort führt. Nur beim einstimmigen Gesange kann von einer dauernd führenden Hauptstimme die Rede sein, obgleich auch da, wenn überhaupt eine Begleitung vorhanden ist, diese gelegentlich einige melodische Phrasen zwischen die der Singstimme werfen wird, sei es, wenn diese pausiert, sei es, wenn sie auf einem Tone längere Zeit stillsteht, oder aber selbständig kontrapunktierend, oder in freier oder strengerer Imitation mit ihr verbunden. Nun giebt es ja zwar Instrumentalkompositionen, bei denen ein Instrument ausdrücklich und vorsätzlich als melodieführendes, als Soloinstrument behandelt ist, während ein anderes oder ein Ensemble anderer nur begleitet: in solchem Falle wird das Verhältnis in der Hauptsache ähnlich sein, wie wenn eine Solo-Singstimme begleitet wird; allein, die dann in der Regel zugleich ins Auge gefaßte Absicht, dem Soloinstrument auch Gelegenheit zur Entfaltung technischer Virtuosität zu geben, bedingt häufig gerade erst recht, daß die Begleitinstrumente auch einmal die Melodieführung übernehmen, während die Solostimme begleitende Passagen ausführt. Sehr viele Themen sind aber überhaupt derart angelegt, daß ein Teil ihres Wesens im Eingreifen anderer Stimmen beruht; man braucht dazu nicht einmal gleich an Fälle wie das Hauptthema des ersten Satzes der C-moll-Symphonie zu denken, dessen Melodiefaden sich zunächst durch 2. Violine, Bratsche und 1. Violine zieht:

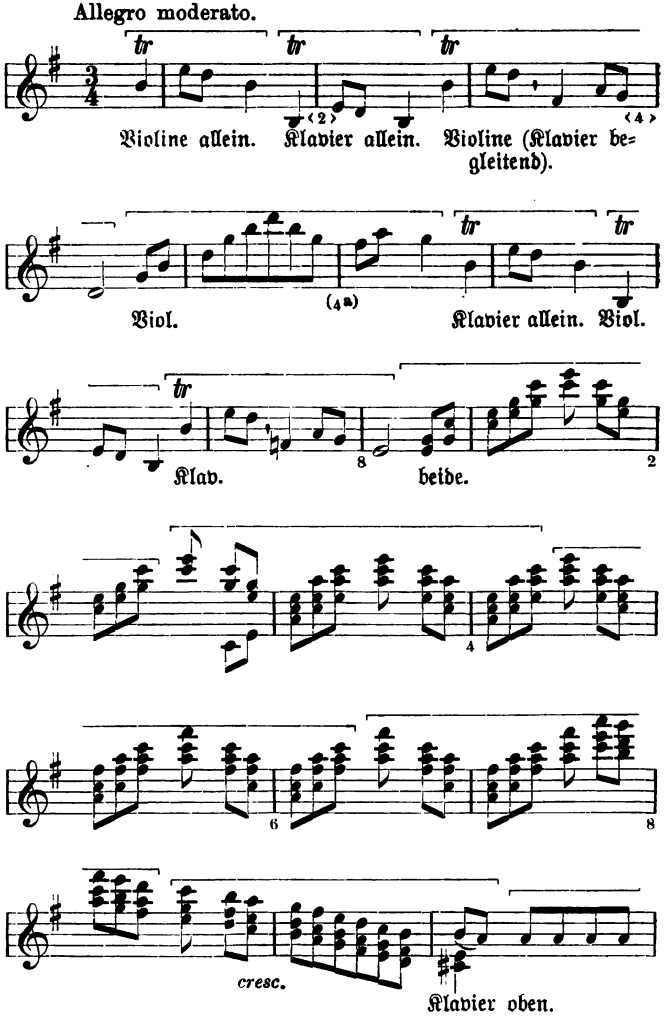


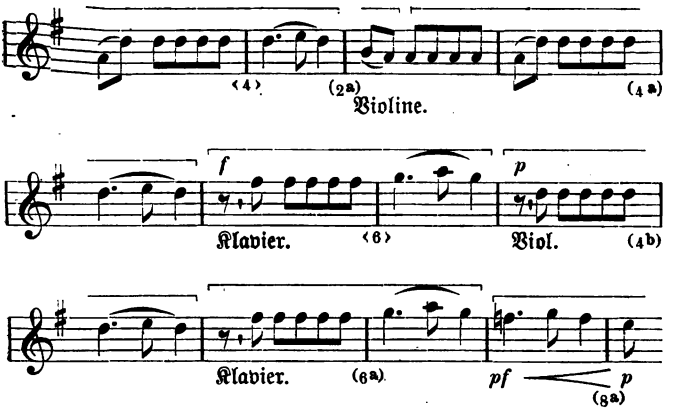
oder an die 4. Variation des Cis-moll-Quartetts, wo alle vier Instrumente sich in die Melodie teilen (vgl. S. 131), vielmehr kann

jede Stelle mit Synkopierungen, welche durch Gegenstimmen verständlich werden, überhaupt mit komplementärer Rhythmik oder mit Imitationen einer Gegenstimme, wo die Hauptstimme lange Noten oder Pausen hat, als Beleg dienen (man denke z. B. an den marschartigen Satz in Beethovens Op. 101).

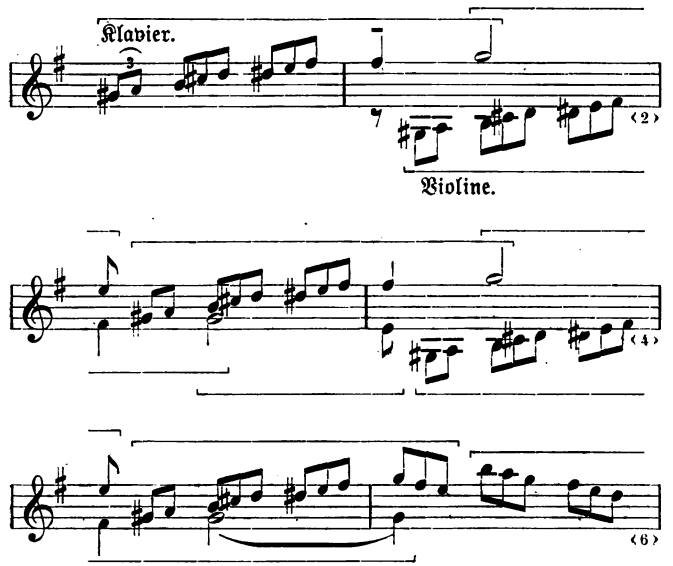
Sobald man nun aber für zwei gleichberechtigte Instrumente schreibt, also z. B. für Klavier und Violine (oder Cello, resp. irgend ein Blaseinstrument), wird die Herabsetzung des einen von beiden zum bloßen Begleitinstrument zu einem ästhetischen Verstoß, zu einem Stilmangel. Die Kunst kennt keinen Diener und alle jene Zwittergattungen von Ensembles, bei denen Instrumente nur als Füllsel oder Stütze benutzt wurden, sind daher mit Recht heute veraltet, so z. B. die Klaviersonate mit einer „begleitenden", d. h. nicht selbständig geführten, sondern nur Teile der Klavierpartie mitspielenden Violine, auch die Sonate für Violine mit Generalbaß (obgleich bei dieser durch einen geschickten Akkompagnateur vielleicht der Stilfehler verdeckt werden konnte), die Trios mit einer nur den Klavierbaß verdoppelten Cellostimme, wie sie noch Haydn schrieb u. s. f. Wir empfinden es heute mit Recht als einen Mangel, wenn in einer Violinsonate ein gesangsmäßiges Thema nur von der Violine vorgetragen wird, während das Klavier eine figurierte akkordische Begleitung ausführt: mit Recht fordern wir, daß wenn sich nicht beide einander ergänzend in den Vortrag teilen können, an jedes Instrument einmal die Reihe zum Solovortrag desselben komme. Da das Klavier der Polyphonie fähig ist, so schweigt wohl auch die Violine ganz, wenn das Klavier das Thema übernimmt; besonders häufig findet man das zu Anfang der langsamen Sätze, wo gewöhnlich das Klavier den Hauptsatz des ersten Themas zuerst allein vorträgt: die Übernahme der Melodie durch das der Tontragung und Schwellung fähigere, überhaupt lebendigeren Ausdrucks mächtige Streichinstrument erscheint dann als eine wesentliche Bereicherung. Bei der Zusammenstellung des Klaviers mit mehreren Streichinstrumenten fordern wir zwar nicht, daß jedes der letzteren in gleichem Maße selbständig hervortrete wie das Klavier, begnügen uns vielmehr damit, daß die Gesamtheit der übrigen Instrumente als selbständiger Faktor dem Klavier gegenübergestellt wird, erwarten aber doch, daß die Streichinstrumente unter sich wieder einigermaßen gleichmäßig die Rollen verteilen und nicht z. B. die erste Violine die anderen ganz zu Begleitinstrumenten degradiert. Kräftige Anfänge wie in Beethovens Violinsonaten Op. 12. I, Op. 30. III, dem Es-dur-Quartett Op. 16, der Trios Op. 70, I und Op. 11, Schumanns Quintett u. a. werden meist unisono von allen beteiligten Instrumenten ausgeführt, sobald aber die feinere Gliederung des Themas beginnt, treten auch die Faktoren auseinander. Vielleicht ist kein Meister so gewissenhaft und konsequent in der abwechselnden Bedenkung der zusammenwirkenden Instrumente verfahren wie Beethoven; man möchte behaupten, daß er eine fast peinliche Akkuratesse dabei zur Anwendung brachte. Wir wollen nur ein Beispiel kurz erörtern, nämlich die Violinsonate

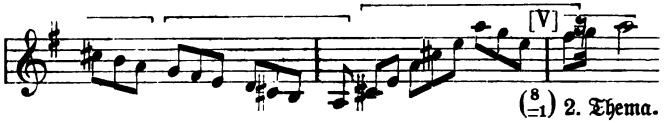
Op. 96, bei der sogar der Aufbau des Themas gleich beide Instrumente alternierend hervorhebt:



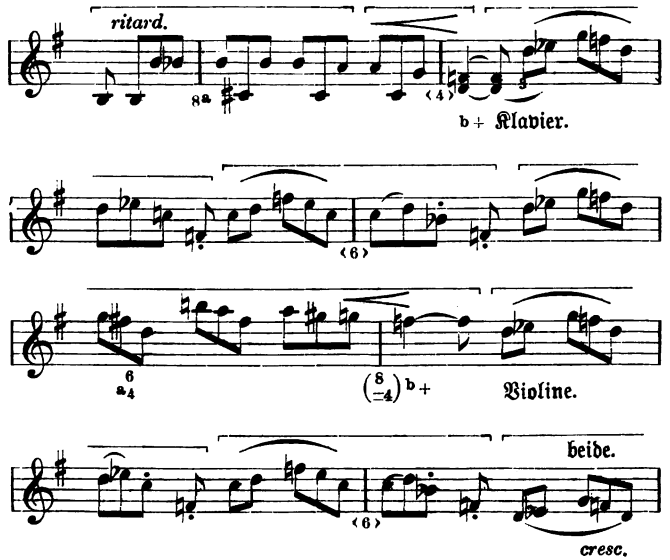


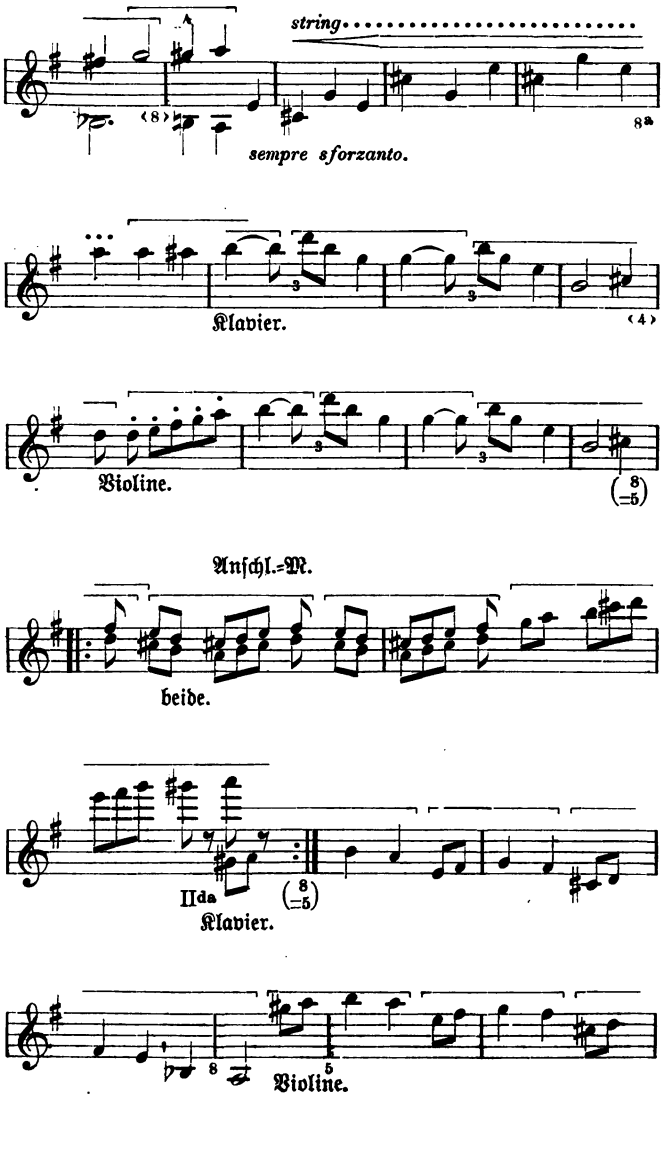
Damit ist die zweite Oberdominante (a^+) erreicht und es folgt der mixolydische Rückgang zur ersten Oberdominante, der Tonart des zweiten Themas, Klavier und Violine, einander gedrängt imitierend:

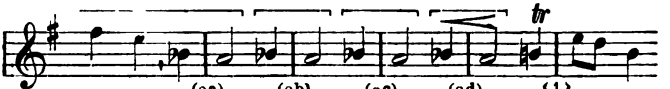




Das zweite Thema (8 Takte, mit Halbschluß auf a^7) wird zunächst vom Klavier vorgetragen, während die Violine begleitet, dann tauschen beide die Rollen, die Violine nimmt die Melodie, das Klavier die Begleitung, aber mit einer zweitaktigen Verlängerung (7.—8. wiederholt, ritardando) und folgendem Übertritt (Trugschluß a^7—b^+) nach B-dur, in welchem scheinbar ein neuer Gedanke anhebt, der sich aber zur Schlußbekräftigung umwandelt, indem sich b^+ als Vertretung der Unterdominante (Unterterzklang) von D-dur enthüllt; der Eintritt des B-dur muß als vierter Takt gelten (weil er Schlußbedeutung hat), auf dem achten Takt erfolgt aber nochmals der Trugschluß nach B-dur, und nun erfolgt eine mehrmalige Bekräftigung des Halbschlusses auf dem 8. Takte, mit endlicher Einmündung in einen neuen Schlußsatz in D-dur, dem noch eine Anzahl weiterer Anhänge mit Rückdeutungen folgen. Die ganze Stelle läßt durchaus Klavier und Violine zu gleichen Teilen die Melodieführung:

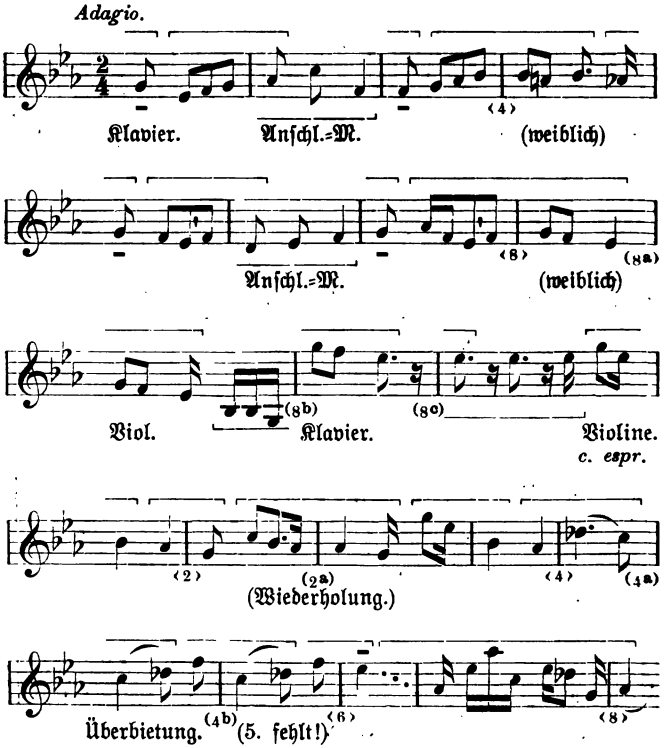



string.....
(8)
8a
sempre sforzanto.
Klavier.
(4)
Violine.
(8 =5)
Anſchl.-M.
beide.
IIda
(8 =5)
Klavier.
8
5
Violine.

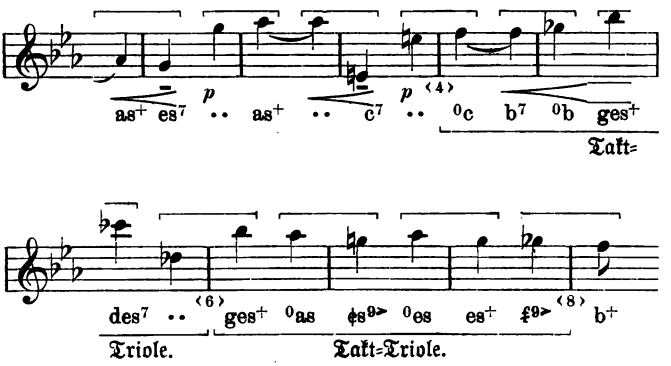


d^7 Repetition des 1. Teils.

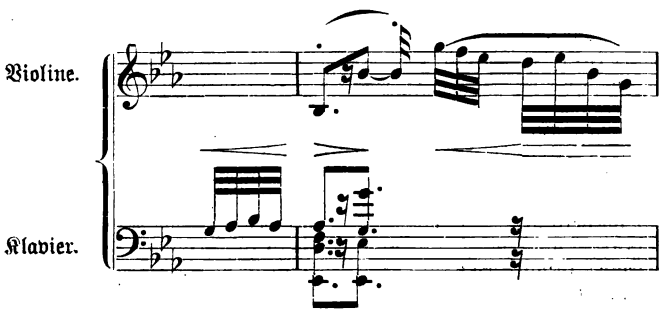
Für gleichmäßige Behandlung beider Instrumente ist der Satz ein unübertreffliches Muster; aber der zweite kaum minder. In diesem trägt zuerst das Klavier den durch Anschlußmotive interessanten Hauptsatz vor, worauf nach drei Takten Schlußbestätigung (deren erste die sotto voce einsetzende Violine wie träumend bringt) die Violine den zweiten zur Unterdominante modulierenden Satz beginnt; dabei kommen einige rhythmische Raritäten vor:

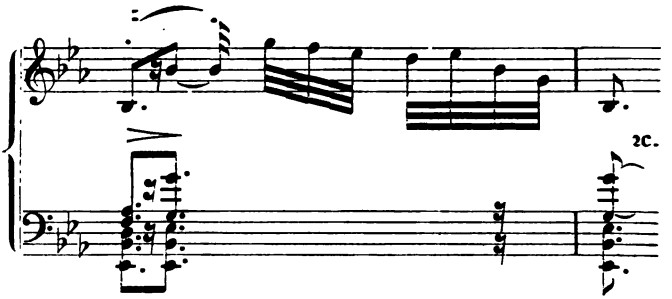


Der nächste zurückleitende Satz wird ebenfalls noch von der Violine gebracht, während das Klavier die nicht einfache Harmonie erläutert:



Nach drei Takten Schlußbestätigung führen vier weitere Takte (mit Umdeutung des vierten zum ersten) mixolydisch (b 7) zum Anfangssatz zurück, den diesmal die Violine vorträgt, während das Klavier dafür den zweiten übernimmt, der diesmal nicht moduliert. Als Coda erscheint eine Umgestaltung des dritten mit Wahrung der Tonart, bei dem der Violine die Melodie zufällt, aber mit reicher Kontrapunktierung durchs Klavier. Hochinteressant sind die letzten Schlüsse:





Das eine Beispiel mag genügen, fürs Studium der Partituren der Kammermusikwerke die erforderlichen Winke zu geben, um sogleich zu erkennen, worauf es ankommt und die größere oder geringere Gleichmäßigkeit der Heranziehung der Instrumente zur Gestaltung der Themen zu verfolgen. Es bedarf wohl kaum des Hinweises, daß die Verbindung mehrerer durch Klangfarbe und Tonlage unterschiedenen Instrumente die Anwendung der verschiedenen von uns nachgewiesenen Störungen des symmetrischen Aufbaues erleichtert, sofern z. B. das Untergehen des Endes im neuen Anfange durch Einsetzen des neuen Instruments ganz besonders leicht verständlich gemacht werden kann; ebenso werden alle Schlußwiederholungen oder auch das Überspringen eines leichten Taktes durch Veränderung der Instrumentierung sofort klar gemacht werden. Als prächtiges Musterbeispiel für die Verteilung der Rollen im Trio sei Beethovens D-dur-Trio Op. 70. I besonders hervorgehoben, bei welchem nicht nur alle drei Instrumente abwechselnd am Melodiefaden spinnen, sondern auch die beiden Streichinstrumente oft sich in äußerst wirksamer Weise vereinen, um dem Klavier den Widerpart zu halten.

Noch vergesse man das eine nicht, daß die Eigenart jedes Instruments für die Behandlung gewisse selbstverständliche Gesetze giebt, welche eine absolute Gleichstellung beim Zusammenwirken mit anderen verbieten; so werden z. B. im Klavierpart häufig Harpeggien und vollere Griffe auftauchen, wo die Streichinstrumente Tonleitergänge vorziehen, während umgekehrt das Klavier an Stelle von Tonrepetitionen akkordische Brechungen oder anderes Figurenwerk setzen muß. Solcher Unterschiede sind natürlich noch mehrere beim Orchestersatz zu berücksichtigen, dem wir hier eine eingehendere Betrachtung unmöglich widmen können. Bezüglich weiterer Informationen über die Orchesterinstrumente müssen wir auf den „Katechismus der Musikinstrumente", sowie auf F. A. Gevaerts große „Neue Instrumentenlehre" (deutsch von Dr. H. Riemann, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) verweisen.

14. Sind für die Vokalkomposition, d. h. die mit der Rede verbundene Melodie, dieselben Gesetze maßgebend wie für die Instrumentalkomposition?

Gewiß; doch treten zu den für das Zustandekommen der Formen der Instrumentalmusik zusammenwirkenden Faktoren einige neue, die sich mit jenen zweckmäßig und widerspruchslos verbinden können, oft aber auch mit ihnen in Konflikt treten. Diese sind:

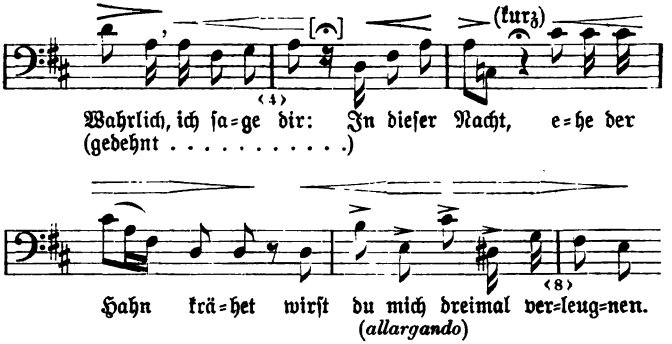
a) die das Verständnis des Textes allein ermöglichende korrekte Betonung (Accentuation) der Silben resp. Worte,

b) die den Sinn des Satzes offenbarende korrekte Interpunktion (Gliederung des Satzes in Teilsätze),

c) bei metrischen Texten die Konservierung des durch den Dichter vorgebildeten metrischen Schemas.

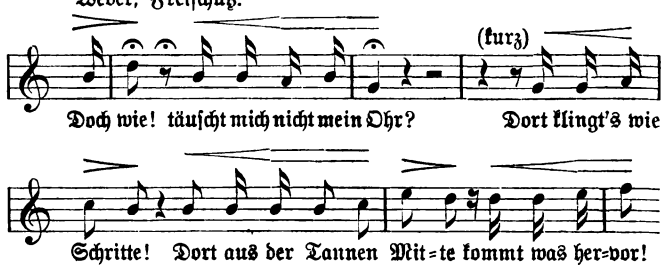
Durchaus zu verwerfen ist natürlich eine Melodiebildung, welche den Text gar nicht berücksichtigt, sondern die Melodien rein musikalisch erfindet (d. h. also instrumental) und die Worte, so gut oder so schlecht es geht, darauf verteilt, wie es im 15.—16. Jahrhundert die niederländischen Kontrapunktiker mit ihren Messen- und Motettenkompositionen machten, bei denen zu endlosen Tonreihen nur wenige Textsilben gesetzt wurden, welche der Sänger nach Belieben wiederholte; auch die Koloraturen der Zeit des Gesangsvirtuosentums (Oper und Oratorium im 17.—18. Jahrhundert) gehören zu dieser Art der Gesangsmusik ohne engen Anschluß an den Text. Freilich ist es aber gut zu heißen, daß die Gesangsmelodie sich über die bloße korrekte Deklamation der einzelnen Worte hinaus erhebt, ja es ist unbedingtes Kunstgebot, daß die Gesangsmelodie die Stimmung des Satzes, ja des ganzen Gedichts zum Ausdruck bringe; je mehr sie das thut, desto mehr wird sie wirklicher Gesang, d. h. eigentliche Musik sein: die am Wortvortrag haftende Gesangsweise, das Recitativ, ist deshalb nur mehr ein Sprechen in fixierter Tonhöhe, d. h. grenzt nur an das Gebiet der eigentlichen Kunst. Recitativ ist sozusagen musikalische Prosa; aber wenn selbst die gewöhnliche Rede bereits einen ziemlich streng eingehaltenen Takt erkennen läßt (man beachte nur, wie unwillkürlich jeder Mensch die Worte, welche Sinnaccent verlangen, ungefähr in gleichen Abständen voneinander bringt, indem er über die dazwischen liegenden, je nachdem es viele oder wenige sind, schneller oder minder schnell hinwegeilt), so ist für das Recitativ, das doch auf alle Fälle immer schon gesteigerte Rede ist, ein wirklicher Takt unentbehrlich. Bekanntlich haben die Notierungen der Recitative in der Oper und dem Oratorium nur eine ungefähre Gültigkeit; es versteht sich aber, daß die von den Komponisten geschriebenen Harmoniewechsel wenigstens die schweren Zeiten verraten, auf welche die Sinnaccente fallen z. B.:

Bach, Matthäuspassion.



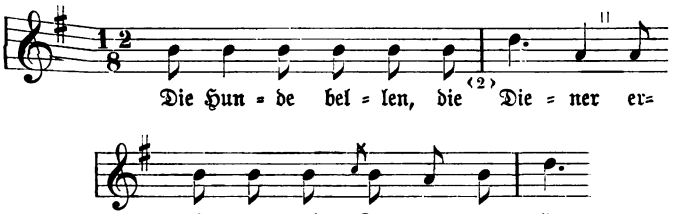
d. h. wir fordern von der musikalischen Ausgestaltung eines solchen abgerundeten Satzes, daß auch sie uns eine abgeschlossene Periode bringe; der feinfühlige Sänger wird daher etwa in einer Weise, wie unsere Notierung sie zeigt, die Werte dehnen (> 𝄐) oder beschleunigen (<), um für das Ende die Wirkung des achten Taktes zu gewinnen. Je mehr der Komponist dem Sänger darin vorgearbeitet hat, d. h. je mehr die Taktstriche am rechten Flecke stehen, desto mehr wird er darauf rechnen können, daß der Sänger seinen Intentionen gerecht wird. Die stereotype Notierung des Recitativs im C-Takt, wie sie selbst noch Beethoven und Weber haben, ist eine ganz uneigentliche und bedarf an vielen Stellen einer radikalen Umdeutung, z. B.:

Weber, Freischütz.



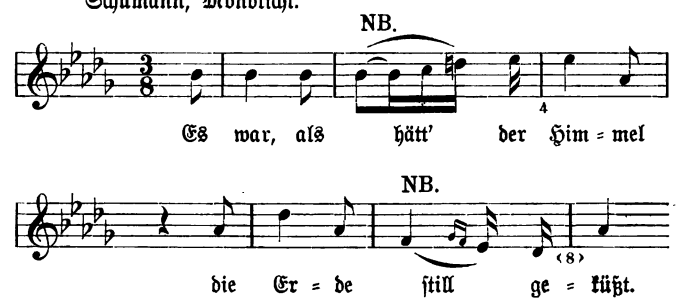
Es sei den jungen Komponisten daher aufs wärmste anempfohlen, solche Mittel, durch die Taktnotierung den Sänger gleich sicherer zu führen, ja nicht gering zu achten, sondern nach Möglichkeit zu verwerten!

Je höher gesteigert die eigentliche musikalische Ausgestaltung ist, je mehr an Stelle der Wortdeklamation die wirkliche Melodiebildung tritt, desto schwieriger wird es werden, sich die Interpunktion des Textes immer mit den Abschnitten der Melodie (2. 4. 8. Takt) decken zu lassen; davon abzusehen ist aber keinesfalls möglich und Fälle wie das bekannte Mendelssohnsche:



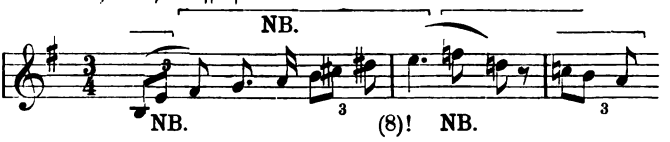
sind nie zu loben (das „Reiselied" ist strophisch komponiert und in allen anderen Strophen decken sich Interpunktion und musikalische Gliederung, nur in dieser einen nicht). Viel weniger empfindlich ist dagegen unser Gefühl für den Widerspruch zwischen Wort-Ende und dem aus rein musikalischen Gründen sich ergebenden Motiv-Ende; fällt das Wortende nicht auf eine Interpunktionsstelle, so kann sogar das Hinüberreichen desselben in ein neues Taktmotiv zu einer hohen melodischen Schönheit werden, sofern das neue Motiv dann aus dem vorigen herauswächst und in einer Weise mit ihm verbunden ist, welche die Instrumentalmusik nicht kennt:

Schumann, Mondlicht.



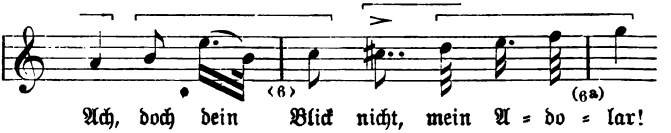
Aber auch an einer Interpunktionsstelle ist es einem genialen Tondichter möglich, das Hinüberziehen des Wortes in den neuen Auftakt für eine besondere Wirkung auszubeuten:

Schubert, Wasserflut.



Hier ist das f—d eigentlich Generalauftakt für die Wiederholung der letzten Gruppe. Merkwürdiger ist bereits die folgende Stelle, wo die chromatische Veränderung von °e in a' eigentlich die ohnehin ziemlich starke Gliederung des 6. Taktes noch verstärkt (andererseits kommt aber der Dissonanzaccent der Betonung das „nicht" zu statten, sodaß auch hier das verwandelte A-moll gleichsam Generalauftakt wird):

Weber, Euryanthe.



Es ist klar, daß die Hinüberziehung des Endes die einzige Möglichkeit ist, wie auch im Gesange ein Generalauftakt vorkommen kann.

Bei der Komposition prosaischer Texte (z. B. von Bibelversen) in nicht recitativischer sondern gesteigerter kantabler Form, gleichviel ob für eine Stimme mit Begleitung, oder für mehrere Singstimmen mit oder ohne Begleitung, ist es nicht schwer, die Prinzipien der Formgebung, welche wir für die Instrumentalmusik entwickelt haben, zur Geltung zu bringen. Die Rhythmik und der Tonfall der Worte wird von selbst auf prägnante Motive hintreiben; die größeren Glieder für den symmetrischen Aufbau werden dann leicht durch Wiederholung von Textbruchstücken gewonnen. Wer aber einen nicht metrischen und nicht gereimten Text ohne alle Wiederholungen und Melismen durchkomponieren will, wird notwendig auf die Form des Recitativs, wenn auch des begleiteten, hingedrängt werden, welches letztere dann der Begleitung eventuell einige thematische Gestaltung ermöglicht.

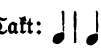
15. Inwieweit ist das Metrum eines Gedichtes als Vorbildung einer musikalischen Form anzusehen?

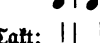
Das Metrum eines Gedichtes gliedert nicht sowohl den Inhalt als die Form; wenn auch bei schlichter Bildung Inhalt und Form sich nicht nur im großen und ganzen, sondern auch im kleinen (wenn

auch nicht im Kleinsten) decken, so werden doch besondere Wirkungen oft genug gerade durch deren Widerspruch erzielt und auch ganz einfache Gedichte enthalten gar nicht selten solche Konfliktsbildungen, sei es, daß die hauptsächlichsten Interpunktionen in die Verse hineinfallen, anstatt an ihr Ende, oder daß gar Worte aus einem Verse in den anderen hinüberragen, oder endlich, daß das Strophenende nicht mit einem Satzende zusammenfällt. Die Seltenheit und Widrigkeit von Fällen der letzten beiden Arten beweist, daß bis zu einem gewissen Grade die Form vom Inhalt abhängt. Hat der Dichter zu arg gegen dies Gebot verstoßen, so ist es Sache des Komponisten, den Fehler nach Möglichkeit zu verdecken, indem er durch ähnliches Verfahren wie bei der Komposition eines nicht metrischen Textes durch Wiederholungen oder Dehnungen ꝛc. weitere Symmetrien schafft.

Das Metrum ist zunächst soweit eine Vorbildung der musikalischen Form, daß es die Taktschwerpunkte oder doch die schweren Takte bestimmt; die Taktart dagegen läßt es dem Belieben des Komponisten völlig frei, da der Musik in jeder Taktart die Bildung der beiden eigentlich allein in Betracht kommenden Versfüße, des Jambus und Anapäst, auf mehrerlei Weise möglich ist:

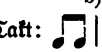
a) Jambus:

im zweizähligen Takt:  oder

im dreizähligen Takt:  oder

b) Anapäst:

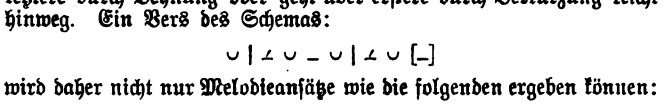
im zweizähligen Takt: oder

im dreizähligen Takt:  oder auch u. s. w.

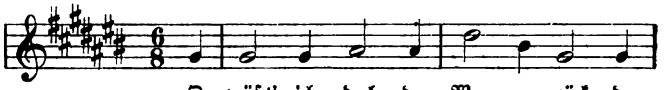
Aber die musikalische Wiedergabe ist nicht an die unveränderte Beibehaltung einer rhythmischen Form gebunden, unterscheidet insbesondere gern zwischen leichten und schweren Versfüßen und bevorzugt letztere durch Dehnung oder geht über erstere durch Verkürzung leicht hinweg. Ein Vers des Schemas:

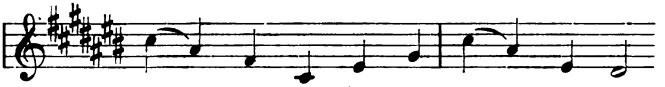
∪ | ∠ ∪ – ∪ | ∠ ∪ [–]

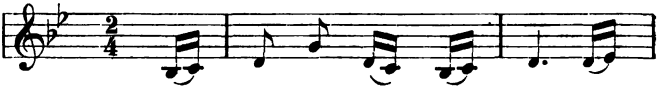
wird daher nicht nur Melodieansätze wie die folgenden ergeben können:

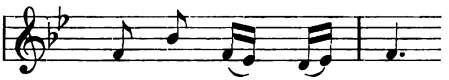


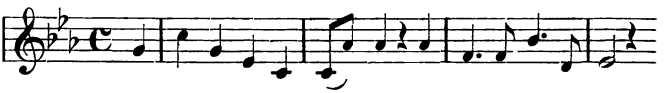
Ich fra=ge kei=ne Blume, ich fra=ge kei=nen Stern
(Schubert.)



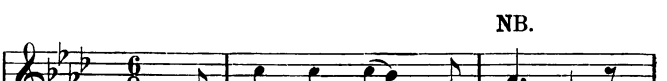


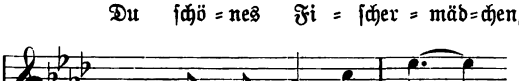






ſondern vor allem auch ſolche mit Überbrückung der Pauſe (des fehlenden Taktes) durch Dehnung der auf den 4. Takt fallenden ſchweren Silbe, ſodaß die weibliche Endung den 5. Takt erreicht:





NB.

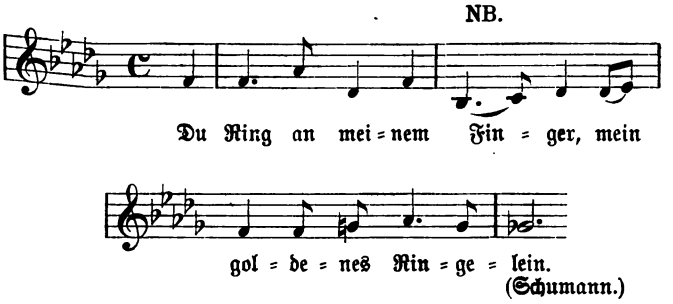
Du Ring an mei = nem Fin = ger, mein

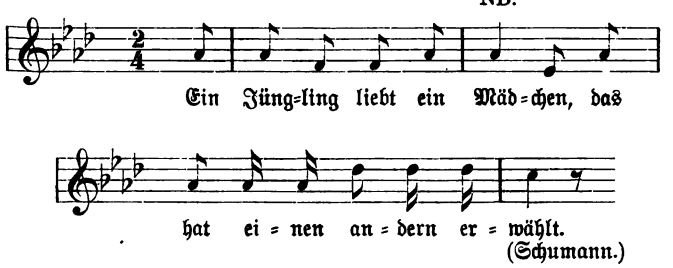
gol = de = nes Rin = ge = lein.
(Schumann.)

NB.

Ein Jüng=ling liebt ein Mäd=chen, das

hat ei = nen an = dern er = wählt.
(Schumann.)





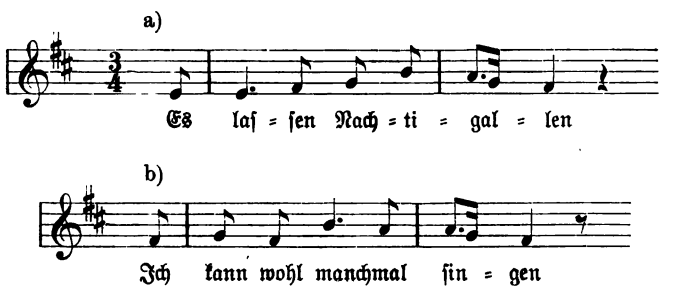
Aber auch die Dehnung der auf den ersten schweren (den 2.) Takt fallenden Silbe ist möglich, ja selbst die Dehnung des leichten Taktes; Schumanns Lied „Wehmut" giebt mehrere Beispiele solcher Dehnungen, bei a) ist der zweite und vierte, bei b) der dritte und vierte Fuß gedehnt, bei c) ist der Dichter geistreich korrigiert ([⏑] ⏓ – ⏑ ⏒ ⏑ –), allerdings auf Kosten des Reimes:

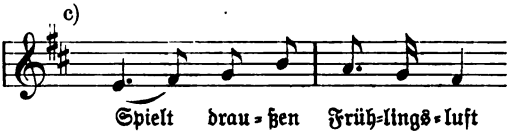
a)

Es las = sen Nach = ti = gal = len

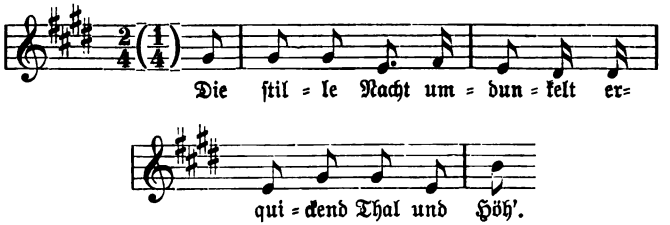
b)

Ich kann wohl manchmal sin = gen

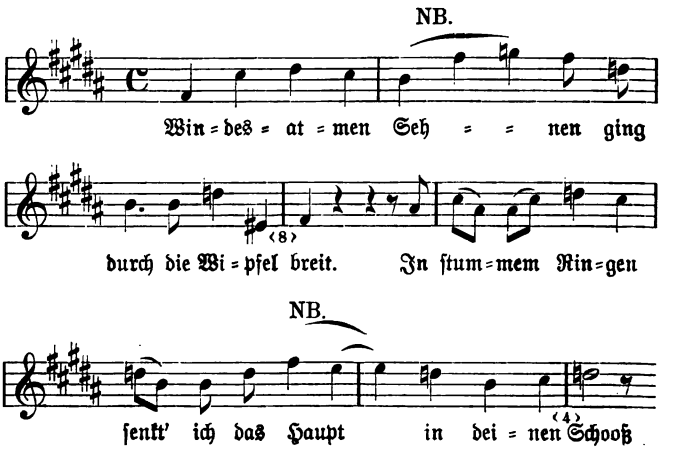




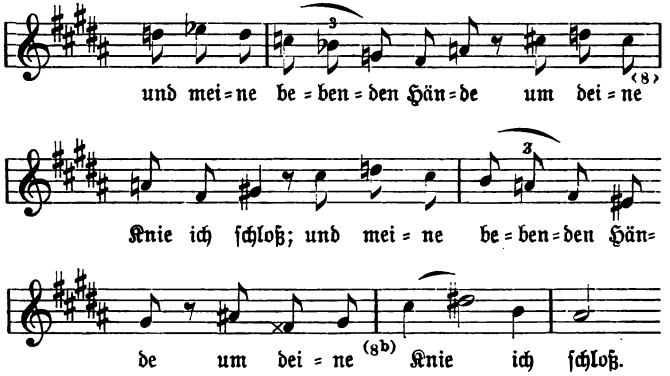
Dieſe Schumannſche Anwendung des Dreivierteltaktes ſteht im grellſten Gegenſatz zu der Beethovenſchen des folgenden Falles:



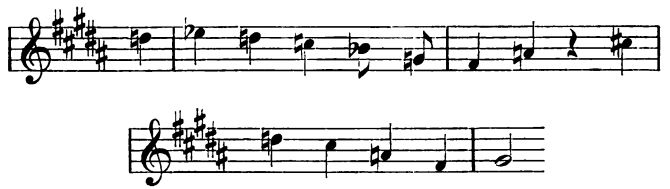
Hier hat Beethoven die für die Symmetrie eigentlich nötige Pauſe (⌐) einfach überſprungen (vgl. I, S. 85). Aber auch Dehnungen des letzten ſchweren Motivs bis in die Zeit der nächſten Gruppe hinein oder umgekehrt — wenn das erſte Motiv einer Gruppe beſonderen Nachdruck fordert, eine Dehnung durch verfrühtes Einſetzen ſind innerhalb des Schemas ohne Störung des Aufbaues möglich: beides finde ich z. B. in Brahms Op. 85, Nr. 6 (In Waldeinſamkeit):



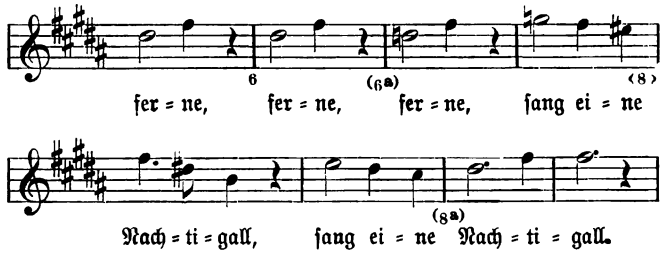
Dasſelbe Lied giebt uns auch ein Beiſpiel für die Verkürzung der Werte (das metriſche Schema iſt wie bei allen unſeren oben angeführten ∪ ⌣ ∪ – ∪ ⌣ ∪ [–]):



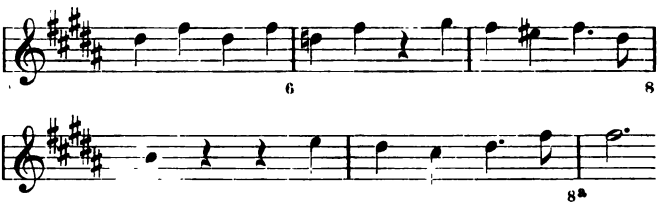
anſtatt:



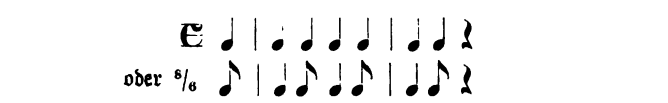
welche ruhige Form den Textinhalt gewiß nicht ſo zur Geltung gebracht hätte, und gegen das Ende ein wunderſchönes Beiſpiel der Dehnung:



anstatt:



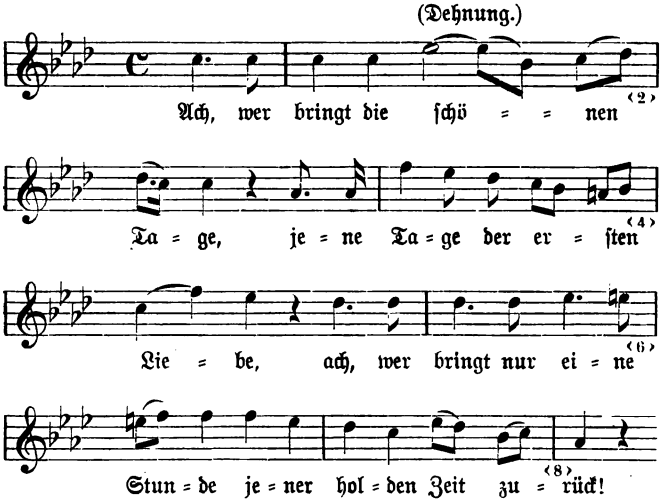
Es wäre leicht, unsere Beispiele der Umgestaltung der schlichtesten Komposition des Metrums ⏑ ∠ ⏑ _ ⏑ ∠ ⏑ [_], nämlich fortgesetzt:



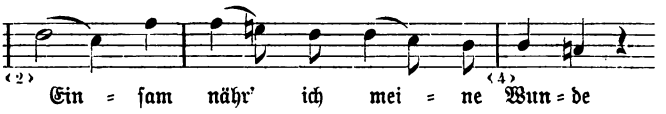
noch beträchtlich zu vermehren; wir dürfen das aber dem angeregten Interesse des Kompositionsschülers überlassen: es ist Sache des Talents und der seelischen Feinfühligkeit, im geeigneten Moment in der rechten Weise das trockene Schema zu durchbrechen. Nur darauf müssen wir noch hinweisen, daß im allgemeinen das strophische Lied, d. h. das für sämtliche (gleich gebauten) Strophen des Gedichtes dieselbe Melodie wiederbringende, sich möglichst solcher Abweichungen enthält und nach Möglichkeit dem Vorgange des Dichters folgt, d. h. es dem Vortragenden überläßt, die Sinnaccente gegen das Metrum zur Geltung zu bringen. Fürs Volkslied ist das selbstverständlich; da ist die Melodie unantastbar und der Text muß sich, so gut es geht, fügen. Dagegen geht das durchkomponierte (jeder Strophe ihre besondere Melodie gebende) Kunstlied, das aber natürlich immer eine der von uns entwickelten Formen zu gewinnen suchen (d. h. auf eine oder mehrere Hauptmelodien zurückgreifen) wird, jederzeit auf den Stimmungsinhalt der einzelnen Strophen ein.

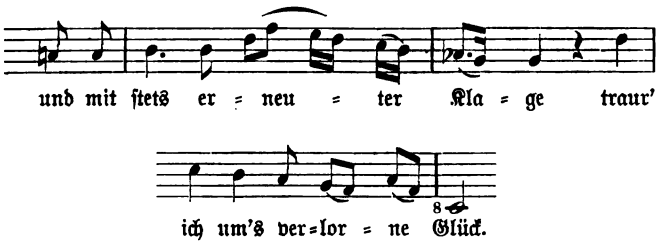
Zu den stärksten Abweichungen vom Metrum gehören diejenigen, welche den Reim unwirksam machen. Der Reim ist im poetischen Metrum der Träger der Schlußwirkung, d. h. er steht direkt in Parallele mit dem schweren Takt; Verse, die aufeinander gereimt sind, treten zu einander in Symmetrie und fordern gebieterisch in der musikalischen Ausgestaltung eine entsprechende Behandlung. Kümmert sich der Komponist gar nicht um die Reimstellungen des Dichters, d. h. reimt er paarweise, wo der Dichter kreuzweise gereimt hat oder umgekehrt, so handelt er nicht nur pietätlos, sondern schafft durch den Widerspruch zwischen dem Aufbau des Dichters und dem seinen ein schweres Hindernis für die einheitliche Auffassung, zumal wenn das Gedicht ein bekanntes, jedermann

ohne die Komposition geläufiges ist. Allerdings giebt es Fälle, wo dem Komponisten die musikalische Nachbildung des metrisch gereimten Aufbaues sehr erschwert ist, z. B. wenn die Reimzeilen weit voneinander abstehen oder wenn die Reime sich häufen. Eine hochgeniale Lösung eines solchen Problems ist Schuberts Komposition des Goetheschen „Erster Verlust“. Bei Goethe ist die erste (vierzeilige) Strophe gänzlich ungereimt — für den Musiker eine Unmöglichkeit; Schubert bringt die Melodiezeilen kreuzweise in Beziehung, meidet aber gleiche Endungen (!):



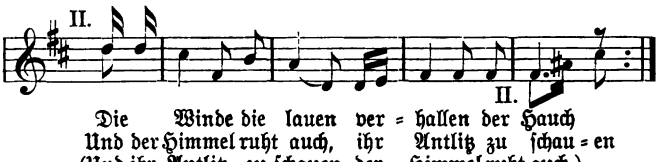
Die zweite (nur dreizeilige) Strophe bringt bei Goethe Reime auf drei der Zeilen der ersten, aber in unregelmäßiger Folge; den ersten („Wunde“) muß Schubert ignorieren, da ihm die erste Zeile einen ganzen Vordersatz abgeben muß, den er nicht auf das erste Glied des Nachsatzes der ersten Periode reimen kann, ohne die Wirkung der beiden folgenden Reime, die vortrefflich auf den ersten Satz zurückweisen (an Takt 1—2 und 7—8 anknüpfend), zu zerstören:





Die dritte nur zweizeilige Strophe wiederholt wie bei Goethe getreu Takt 1—2 und 7—8 der ersten Periode.

Ein auffälliger Verstoß gegen das Gesetz der Konservierung der Reimstellung findet sich in Ad. Jensens so stimmungsvollem und farbenprächtigem „Mädchen am Manzanares“:



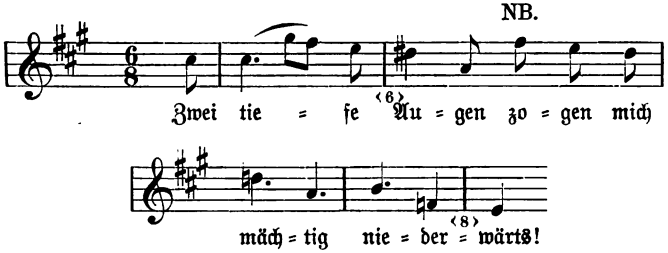
d. h. Jensens Melodiebildung ist so angelegt, als wenn die Textworte so wie hier die geklammerten gestellt wären.

Komplizierter noch sind die Probleme, welche Geibels Gedicht „Mein Herz ist schwer“ (aus den „Spätherbstblättern“) stellt; die Strophen sind vierzeilig, mit paarweisen Reimen aa, bb, aber die erste Zeile der zweiten Strophe wiederholt die Worte der letzten Zeile der ersten, die erste Zeile der dritten wiederholt die der letzten der zweiten, die beiden letzten Zeilen der dritten Strophe entsprechen (in umgekehrter Folge) der zweiten und ersten der ersten Strophe, also wenn wir für den Wortlaut jeder Zeile einen besonderen Buchstaben setzen:

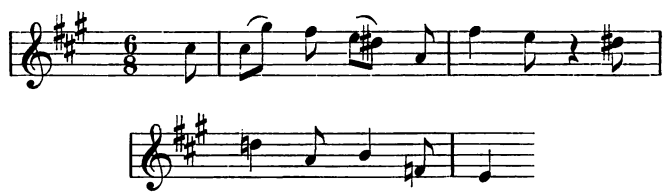
$$\overbrace{a\ b}\ \overbrace{c\ d};\ \overbrace{d\ e}\ \overbrace{f\ g};\ \overbrace{g\ h}\ \overbrace{b\ a}.$$

Dies Lied hat Johannes Brahms komponiert (Op. 94, 3), ist aber dem künstlichen Reimgebäude nur zum kleisten Teile gerecht geworden; man vergleiche damit meine (vor Brahms) erschienene Komposition desselben Liedes (Op. 34. IV) — trotz meiner hohen Verehrung Brahms' gerade auch als Liederkomponist möchte ich behaupten, daß formal meine Komposition der Dichtung mehr gerecht wird, denn ich habe im strengen Anschluß an die Parallelitäten der Verszeilen die Melodie aufgebaut — vielleicht freilich auf Kosten des großen leiden=

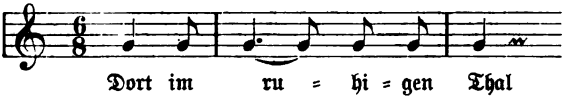
schaftlichen Zuges. Meiner Ansicht nach sollte man ein Gedicht lieber nicht komponieren, wenn man die durch den Dichter vorgebildete Form nicht wenigstens in den Hauptumrissen konservieren zu dürfen glaubt. Einzelne Übergehungen eines Reimes, besonders bei kreuzweiser Reimstellung (a b a b) die des zweiten a, sind dagegen durchaus unbedenklich, wenn eine Dehnung wichtigerer und eine Verkürzung minder wichtiger Silben das wünschenswert macht, z. B. bei Brahms' Op. 86. V, wo es nach den ersten beiden streng deklamierten Zeilen „Es brausen der Liebe Wogen und schäumen mir um das Herz" so weiter geht:



anstatt:



Da schon praktische Rücksichten gebieten, der Singstimme beim Schluß der einzelnen Strophen längere und auch innerhalb derselben einige kürzere Pausen zu gewähren, so wird selten der Singstimme ganz allein der Thema-Aufbau zufallen; nicht nur wird die Begleitung gelegentlich Schlußbestätigungen oder emphatische Wiederholungen, Überleitungen, Rückgänge u. s. f. einschalten, sondern sie wird auch oft selbst die Fortführung der Melodie übernehmen, während die Singstimme nur kurze abgerissene Phrasen hineinwirft oder gar (wo die Charakteristik Melodieenthaltung im Gesange geradezu verbietet) zu einer Mittelstimme werden. Für letzteres wüßte ich kein schöneres Beispiel, als den C-dur-Mittelsatz von Nr. 2 des Liederkreises an die ferne Geliebte von Beethoven, wo das Klavier die Melodie vorträgt, während die Singstimme mit ihrem festgehaltenen g die lauschige Stille des ruhigen Thales versinnlicht, wo im Gestein still die Primel sinnt:



(vgl. auch Schuberts „Kreuzzug"). Für die Teilung der Melodie zwischen Klavier und Gesang verweise ich z. B. auf Schumanns „Im Walde" („Es zieht eine Hochzeit dem Berg entlang"); in solchen Fällen bildet das Metrum des Gedichtes nur einzelne Teile des musikalischen Aufbaues, es wird gleichsam verdoppelt.

16. Was ist über die Formen der Vokalmusik: Lied, Chorlied, Ballade, Duett, Motette, Kantate, Oper, Messe, Oratorium, Passion ꝛc. im allgemeinen zu sagen?

Je nach der Beschaffenheit des Textes wird eine Komposition lieber für eine Singstimme mit Begleitung oder für Chor ohne oder mit Begleitung oder für zwei oder mehr dramatisch einander anredende und antwortende Stimmen angelegt werden. Ein rein lyrisches Gedicht von kurzer Ausdehnung wird am liebsten als Lied oder Chorlied behandelt werden, letzteres unbedenklich auch dann, wenn der Text nur als Gesang eines einzelnen sich giebt, also z. B. beim Liebeslied. Nur wird man allerdings ein Mädchenlied nicht gerade für Männerchor und ein Ständchen nicht für Frauenstimmen oder gemischten Chor setzen, obgleich die singende Stimme keineswegs ihrer Tonlage und ihrem Geschlechte nach mit dem Inhalte des Gedichtes als wirkliche Person in Konnex gebracht zu werden braucht: es ist daher schließlich nicht geradezu ästhetisch verwerflich, daß eine Männerstimme ein Mädchenlied singt oder eine Frauenstimme ein Ständchen, und es ist sogar mit Glück die Form des Duetts für ein Liebeslied möglich, während die Zumutung an die Phantasie eine stärkere ist, wenn eine Singstimme die Rede und Gegenrede zweier Personen übernimmt (wofür das Duett die natürliche Form wäre) oder wenn eine Stimme im Namen einer Menge spricht (anstatt daß ein Chor dies thut). Wird ein längeres lyrisches Gedicht für Chor komponiert, so wird der Komponist geeignete Partien desselben gern einer Solostimme übertragen oder auch je nach Umfang und Inhalt verschiedene Solopartien einschieben, sodaß schließlich die ganze Komposition mehr oder weniger stark sich in einzelne Teile für Chor und Soli gliedert. Die Chornummern sind entweder ganz schlicht Note gegen Note gesetzt (das gewöhnliche beim Chorlied) oder aber mehr polyphon gehalten, mit nacheinander einsetzenden und verschieden pausierenden Stimmen (das gewöhnliche bei der Motette), gleichviel ob nach Fugenart oder frei imitierend, ja selbst ohne Imitationen. Im Duett wechseln bald die Singstimmen ab, bald treten sie auch zum Parallelgesang oder in allerlei Verschlingungen, resp. Imitationen zusammen; für die speziellere Führung giebt es keine anderen Gesetze, als die für allen musikalischen Aufbau giltigen und die in den letzten Paragraphen kurz erörterten

Beziehungen zum Wortsinn und der natürlichen Deklamation. Das Terzett unterscheidet sich vom Duett nur durch die Dreizahl der beteiligten Stimmen; das dramatische Terzett ist insofern eine seltenere und schwierigere Form, als Rede und Gegenrede zwischen drei Personen nicht so vielfach möglich ist wie zwischen zweien, es sei denn, daß zwei in verschiedenem oder auch in demselben Sinne auf die dritte einreden, oder daß die dritte nur Zuschauer ist u. s. f., kurz: das Terzett und noch mehr das Quartett wird höhere Anforderungen an die Individualisierung der Personen stellen, wenn es nicht als müßiger Ballast empfunden werden soll.

Die Motette ist speziell eine Form des religiösen Gesanges; wird ein Bibelwort, Psalmenvers ꝛc. für eine Singstimme mit Begleitung (Orgel oder anderen Instrumenten) gesetzt, so entsteht das geistliche Lied; wird es für Chor (mit oder ohne Soli) ausgearbeitet, so entsteht die Motette oder (bei größerer Ausdehnung) die geistliche Kantate.

Eine erzählende Dichtung wird in der musikalischen Ausgestaltung zur Ballade, gleichviel ob sie für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung gesetzt wird oder für Chor mit oder ohne Soli und mit oder ohne Klavier- oder Orchesterbegleitung. Je nach der Größe des in Bewegung gesetzten Apparates wird die gesamte Ausführung mehr oder weniger ins große angelegt werden: man wird also z. B. nicht Chor und Orchester in Bewegung setzen, um zwei oder drei achttaktige Perioden absingen zu lassen. Dagegen läßt leicht das Interesse nach, wenn eine Komposition von großer Länge nur von einer Singstimme mit Klavierbegleitung oder vom Rote gegen Rote gesetztem a cappella-Chor ohne Soli und ohne Begleitung bestritten werden soll.

Der polyphone und imitierend gehaltene Chorsatz mit gelegentlichem Zusammentreten der Stimmen zu gleicher Rhythmik und gleichem Text ist dagegen vieler Abwechselungen fähig, sofern schon das solistische Heraustreten einer hellen (Tenor, Sopran) oder dunklen Stimme (Baß, Alt) jederzeit als besondere Farbe wirkt, die Beschränkung auf die beiden dunklen oder die beiden hellen Stimmgattungen oder auf Männerstimmen allein oder Frauenstimmen allein jederzeit für längere Abschnitte möglich ist und im übrigen natürlich Tempowechsel, Taktwechsel und Tonartenkontrast für die Vokalmusik ebenso mit Glück zu verwerten sind wie für die Instrumentalmusik. Der a cappella-Gesang wird, um die angedeuteten verschiedenen Klangfarben genügend ausbeuten zu können, gern vorübergehend oder auch für ein ganzes Tonstück die einzelnen Stimmen teilen, d. h. sowohl den Sopran als den Alt, sowohl den Tenor als den Baß in einen ersten (höheren) und zweiten (tieferen) teilen, sodaß nicht nur ein vierstimmiger Chor von Männerstimmen und ein vierstimmiger Chor von Frauen-(Knaben-)Stimmen, sondern auch ein vierstimmiger Chor von dunklen Stimmen (Alte und Bässe) und ein vierstimmiger Chor von hellen Stimmen (Soprane und Tenöre) und obendrein noch zwei vollständig besetzte gemischte Chöre zur Erzie-

lung von Kontraſtwirkungen aller Art zur Verfügung ſtehen. Die Vermehrung der Stimmenzahl im ſchlichten Zuſammengehen wird dagegen leicht mehr zum Ballaſt, als zur Quelle neuer Wirkungen; anſtatt alſo acht Stimmen übereinander zu türmen, wird man lieber vier und vier abwechſelnd, und nur gelegentlich für kleine Strecken einander durchkreuzend beſchäftigen.

Dieſe reichere Art der Chorbehandlung (doppelchörig) iſt beſonders für kirchliche Kompoſitionen (Motette, Pſalm, Meſſe) in Aufnahme. Die Meſſe bildet einen Teil des katholiſchen Gottesdienſtes und iſt ein für allemal an beſtimmte Worte gebunden; ſie gliedert ſich in fünf Teile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus mit Benedictus, Agnus dei), welche getrennt ſich zwiſchen die verſchiedenen Teile der Liturgie einſchieben. Die Meſſe wird entweder nur für Chor oder für Chor und Soli, und weiter entweder a cappella oder mit Orgel oder Orcheſterbegleitung (hohe Meſſe, Missa solemnis) geſchrieben; die Behandlung der einzelnen Sätze (ob polyphon, reſp. in Fugenform, oder homophon, mit oder ohne Soli) ſteht im Belieben des Komponiſten, doch macht der Sinn der Texteswortе einen beſtimmten Charakter wenigſtens einiger derſelben ſelbſtverſtändlich. Die Totenmeſſe (das Requiem) bringt ſtatt des Gloria die Sequenz Dies irae und ſtatt des Credo das Domine Jesu Christe, ſchickt dem Kyrie das Requiem aeternam voraus und ſchließt mit dem Lux aeterna luceat eis. Der Geſamtcharakter des Requiem iſt zufolge des Ausfallens des jubelnden Gloria und des feſt beſtimmten Credo und zufolge der Einfügung der Fürbitte für die Geſtorbenen ein klagenderer, mehr elegiſcher. Brahms „Deutſches Requiem“ iſt kein eigentliches (katholiſches) Requiem, ſondern eine Kantate für das Totenfeſt auf frei zuſammengeſtellte Bibelworte.

Während Motette und Pſalm ſich an das Bibelwort halten, pflegen die geiſtliche Kantate, das bibliſche Oratorium und die Paſſionsmuſik Bibelwort und freie Dichtung wechſeln zu laſſen, ſodaß der Text ſogleich dem Komponiſten durch ſeine verſchiedenen Elemente die Anregung für die Anlage der einzelnen Teile giebt (Choräle, geiſtliche Lieder [Arien], reſp. betrachtende, anbetende Duette, Terzette, Quartette für Soloſtimmen, motetten- oder hymnenartige Chorſätze [erſtere mehr polyphon, letztere mehr Note gegen Note geſetzt], Recitative, und im Oratorium und der Paſſion dramatiſche Szenen).

Die größeren Formen der weltlichen Vokalmuſik unterſcheiden ſich von denen der geiſtlichen nur durch den Charakter, der natürlich bei letzterer im allgemeinen ein ernſter, getragener iſt, wenn auch heller Jubel keineswegs ausgeſchloſſen iſt, vielmehr gerade zur Ehre Gottes als Ausdruck höchſter Begeiſterung erſcheint. Für Werke erzählenden, weltlichen Inhalts, beſonders wenn derſelbe märchen- oder ſagenhaft iſt, ſollte der Name Ballade in allgemeinerem Gebrauch ſein als er iſt; er iſt der allein zutreffende, wo die erzählende Form durchgeführt iſt, mag der Vokalpart zwiſchen Chöre und Soli geteilt oder nur einer Soloſtimme, oder nur einem Chor übertragen

sein; dagegen ist der Name Oratorium korrekt und auch gebräuchlich, sobald dramatische Nummern mit erzählenden wechseln, d. h. sobald die Personen der Handlung redend eingeführt und durch besondere Solostimmen vertreten werden. Von dem weltlichen Oratorium zur Oper ist nur ein Schritt, freilich aber ein sehr bedeutsamer: die gänzliche Beseitigung des erzählenden Elementes, die Dramatisierung des ganzen Inhalts und seine szenische Darstellung; eine große Zahl Oratorien entbehrt aber ebenfalls ganz der Erzählung und unterscheidet sich von der Oper nur durch das Fehlen der szenischen Darstellung (auch dieser Unterschied fehlte den ältesten Oratorien, sodaß für sie nur der biblische oder religiös-moralisierende Inhalt im Gegensatz zu dem weltlichen Ursache faktischer Unterscheidung war).

Ein näheres Eingehen auf die Kompositionsweise der Kantate, der Messe, des Oratoriums und der Oper würde ein umfangreiches Lehrbuch, oder doch zum mindesten einen besonderen Katechismus vom Umfange des vorliegenden erfordern; wir müssen daher davon vollständig absehen. Vom Standpunkte der Formenlehre ist übrigens dazu nicht viel neues zu sagen. Über den Bau der großen Da-capo-Arie sprachen wir bereits im ersten Teil (S. 105); sie ist auf vokalem Gebiet ein Hauptrepräsentant der zweiten Form, die aber natürlich ebensowohl für das Duett oder irgendwelche Ensembleszene möglich ist. Manche Arien kommen auch mehrere Male auf einen Hauptsatz zurück, d. h. nehmen die dritte Form an. Mehrgliedrige Szenen runden sich dagegen nicht zu ausgeführteren Ausgestaltungen der dritten und vierten Form ab, sondern erscheinen ähnlich den von uns betrachteten cyklischen Werken als Ketten aneinandergehängter Einzelformen. Das Band innerer Einheit bildet naturgemäß die Handlung (resp. in der Ballade die Erzählung), sodaß von der tonartlichen Einheit oder gar von musikalisch-thematischer Einheit des Ganzen Abstand genommen werden kann. Daß die Komponisten nicht nur für ganze Szenen, sondern selbst für eine ganze Oper oder ein ganzes Oratorium musikalische Einheit nach Möglichkeit anstreben, ist wohl begreiflich, doch nicht absolut notwendig. Insbesondere umschließt der Rahmen einer Oper so mannigfaltige Momente verschiedenartigster Stimmung, daß die musikalische Behandlung aller von einem Gesichtspunkte aus leicht zu einem ästhetisch wenig erfreulichen Resultat führen könnte. Immerhin ist freilich zu betonen, daß jede Oper, wie jedes Oratorium oder jede Ballade für Chöre, Soli und Orchester einen Gesamtcharakter, einen einheitlichen Stil haben muß, wenn sie nicht als „stillos", „charakterlos" allgemeiner Verurteilung der Feinfühligen verfallen soll. Ich brauche wohl nur an Typen wie Händels „Messias" oder Mendelssohns „Elias" (großer, erhabener, pathetischer Stil) oder Haydns „Jahreszeiten" und Schumanns „Paradies und Peri" (naiver, graziöser Stil) fürs Oratorium, oder an Beethovens „Fidelio", Spontinis „Vestalin" und Wagners „Nibelungen" (großer Stil), Mozarts „Figaro" und Aubers „Schwarzer Domino" (graziöser Stil), Lortzings

„Wildschütz“ (rein komischer Stil), Offenbachs „Schöne Helena“ (Parodie, Karrikatur) für die Oper zu erinnern, um die möglichen Abstände der Gesamtbehandlung augenfällig zu machen. Die Stileinheit und Stilreinheit ist ein eigen Ding, das sich nicht mit ein paar Worten abthun läßt. Daß der große Stil das Graziöse, ja das Komische nicht ausschließt, beweist der „Fidelio“ (Marzelline, Rocco), wenn man will auch „Don Juan“, bei dem man freilich im Zweifel sein muß, ob nicht hier umgekehrt der große Stil in den graziösen hineingreift, was an sich immer ein gefährlich Ding und für beide verhängnisvoll ist, sodaß es nur einem Genie wie Mozart gelingen konnte, den unlösbaren Widerspruch zwischen dem hochpathetischen und tragischen Hauptgedanken des Werks und seiner überwiegend graziösen und naiven, ja zum Teil direkt komischen Ausgestaltung im einzelnen zu verhüllen. Die eigentliche Karrikatur, d. h. der entwürdigende Mißbrauch der Ausdrucksmittel, wie er der neueren französischen Operette eigen ist, ist selbstverständlich für Werke des großen Stils absolut ausgeschlossen, wie es umgekehrt undenkbar ist, daß ein Werk dieses bedauerlichen Mißstils einen wirklich großen Moment aufnähme.

Das breiteste Feld hat jener Mittelcharakter, welcher weder die tiefsten Tiefen des Empfindens aufrührt, noch dem Sittlichen Hohn spricht, sondern — ein Abbild des Durchschnittslebens — im ganzen das Beste will, ohne es doch gerade mit Todesmut auf alle Fälle durchzusetzen, bei dem daher menschliche Schwäche eine große Rolle spielt, ohne zum tragischen Ende zu treiben. Diesem mittleren Genre ist nichts verschlossen, freilich aber auch die höchste Steigerung der Wirkung versagt. Daß ihm die meisten romantischen Opern angehören, bedarf nicht des näheren Nachweises; die romantische Oper bietet in dem Eingreifen übersinnlicher Mächte, des Dämonischen, der personifizierten Naturgewalten, Ersatz für die mangelnde Charakterstärke der Helden.

Mit diesem Ausblicke wollen wir schließen. Die Verteilung der Rollen zwischen Singstimmen und Instrumenten in allen Vokalwerken vom schlichten Lied bis zur großen Oper vermag ein Katechismus nicht eingehender zu erörtern; die begrenztere Aufgabe speziell des Katechismus der Formenlehre hat sich aber damit überhaupt nicht zu befassen. Daß der Komponist, der an größere Aufgaben herantritt, außer wirklicher Begabung einer gründlichen ästhetischen Durchbildung bedarf, liegt ja auf der Hand; diese aber wird er sich nicht aus unserem kleinen Taschenbuche zu erwerben hoffen. Wir verweisen ihm auf die Ergebnisse ernster Lebensarbeit unserer besten Denker und insbesondere immer wieder auf das Studium der Denkmäler der Litteratur. Wer selbst schaffen will, der mache vor allem Augen und Ohren auf und sehe und höre, was andere vor ihm geschaffen!

Inhaltsverzeichnis.

II. Teil: Angewandte Formenlehre.

		Seite
1.	Erste Versuche: kleine Sätze für Klavier oder Streichquartett.	1
2.	Variation eines gegebenen oder selbsterfundenen Themas .	8
3.	Tanzstücke (Allgemeines)	19
4.	Gegangene Tänze: Marsch, Trauermarsch, Entree, Polonäse.	19
5.	Ernste Tänze im Tripeltakt: Sarabande, Chaconne, Passacaglia	32
6.	Allemande	40
7.	Tänze von mittlerer und schneller Bewegung im Tripeltakt: Menuett, Mazurka, Walzer, Ländler, Schnellwalzer, Passepied, Gaillarde (Saltarello, Tarantella), Loure, Courante, Gigue, Canarie	46
8.	Lebhafte Tänze im geraden Takt: Gavotte, Musette, Passamezzo, (Pavane), Rigaudon, Bourrée, Schottisch, Polka, Rheinländer, Galopp, Czardas	77
9.	Das Rondo	93
10.	Das zweite Thema	97
11.	Phantasie, Tokkata, Capriccio, Impromptu, Scherzo, Rhapsodie, Nokturne, Berceuse, Gondoliera (Barcarole), Romanze, Ballade, Novelette, Legende, Pastorale, Elegie .	106
12.	Suite (Partita), Divertimento, Sonate (Symphonie), Ouvertüre	125
13.	Ensemble- und Orchestersatz	138
14.	Vokalsatz (Allgemeines)	147
15.	Metrum und Reim als Vorbildung musikalischer Form .	150
16.	Lied, Chorlied, Ballade, Duett, Motette, Kantate, Messe, Oratorium, Passion, Oper	160

Alphabetisches Inhaltsregister

zu beiden Teilen.

(Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten des ersten (I.), resp. zweiten (II.) Teils.)

Abstrakte Formenlehre I. 1 (übrigens der ganze erste Teil).
Adagio-Charakter I. 43, II. 100.
Ähnlichkeit gliedert I. 24.
Allegretto-(Andantino-)Charakter I. 43, II. 132.
Allegro-Charakter I. 43, II. 103.
Allgemeine Formenlehre I. 1.
Allemande II. 40—45.
Analyse II. 106. 137.
Andamento I. 161.
Anfang mit der schweren Zeit I. 12. 36, ex abrupto I. 39.
Angewandte Formenlehre I. 1 (übrigens der ganze zweite Teil).
Ansatz, wiederholter I. 83.
Anschlußmotive I. 31. 78.
Antizipation der Harmonie I. 41.
Antwort (i. d. Fuge) I. 161.
Arbeit, thematische I. 3.
Arie I. 104—108, II. 160.
Ästhetische Grundlagen der musikalischen Form I. 4.
Bagatellen II. 7.
Ballade II. 119. 160 f.
Barkarole II 120.
Beantwortung des Fugenthema I. 166—174.
Berceuse II. 120.
Bourrée II. 86.
Canarie II. 72.
Capriccio (Caprice) II. 116—117.
Cassazione II. 127.
Chaconne II. 32. 38—40.
Charakter eines Thema I. 2. 42, II. 19. 97—103.
Charakterstücke II. 7.
Chorsatz II. 160.
Comes I. 161.
Courante (Corrente) II. 66—72.
Cyklische Formen I. 114. 128. 187, II. 107. 125 ff.
Dehnung I. 9.
Deklamation II. 147 ff.
Dissonanzen, charakteristische I. 55.
Divertissement (Divertimento) II. 127, i. d. Fuge I. 161.
Doubles II. 8.
Dramatische Musik II. 119.
Dreitaktrhythmus geleugnet I. 80, als schwer—leicht—schwer (2. 3. 4.) I. 85.
Dreihalbe-Takt aus Dreivierteltakt herauswachsend I. 100.
Dritte Form I. 96. 118 ff.
Drittes Thema I. 119.
Duett II. 160.
Duo II. 139 ff.
Durchführung I. 94. 128. Anfang derselben I. 131, in der Fuge I. 160. 165.
Durchgangsbedeutung auf die leichte Zeit fallender Harmonien I. 46. 55.
Dux I. 161.
Dynamik I. 43. 45.
Einschaltung (Wiederholung eines schweren Gliedes) I. 79.
Elegie II. 125.
Elemente der musikalischen Form I. 3.
Elision des leichten Taktes I. 84, beim Fugenaufbau I. 175.
Emphatische Wiederholung I. 83.

Engführung I. 161. 178.
Ensembleſatz II. 138—146. 160 ff.
Entree II. 19. 24.
Epiſche Muſik II. 125.
Erfindung I. 2.
Erſte Form I. 96. 97 ff.
Erſtes Thema, nicht wiederkehrend I. 100. 103. 114. 126, i. d. Durchführung in fremder Tonart I. 129.
Fantasia ſ. Phantaſie.
Figuration, unterſchiedene, fürs zweite Thema I. 94.
Form, muſikaliſche I. 3.
Fortſpinnung der Motive I. 2, II. 3.
Fugato als Thementeil oder als Durchführung I. 185.
Fuge I. 160.
Fugenthemen, unſymmetriſch aufgebaute I. 174 ff.
Galliarde (Gagliarde, Gaillarde) II. 65.
Gavotte II. 77, I. 106.
Gegenſatz (i. d. Fuge) I. 161.
General-Auftakt (Luſſys Notes de soudure) I. 72.
Genie I. 2.
Geſangsthema II. 100.
Geſchwindmarſch II. 20.
Gigue II. 72.
Gondoliera II. 120.
Großer Stil I. 43, II. 103.
Gruppenbildung I. 11 ff.
Halbſatztypen I. 16 ff.
Halbſchluß I. 62.
Handſtücke II. 7.
Harmoniewechſel, regulär auf die ſchwere Zeit I. 41, korreſpondierende I. 49.
Harmoniſche Motive I. 51.
Haupttonart, in der Durchführung vermieden, aber ſtets in der Erinnerung feſtgehalten I. 129 bis 130.
Idee, Erfindung und Verwertung I. 2.
Impromptu II. 7. 118.
Inhaltsgliederung der großen Formen I. 91 ff.
Kadenz (harmoniſcher Rundlauf) I. 54.
Kantate II. 160 ff.
Kaſſation II. 127.
Klavierſtücke II. 7.
Kleiner Stil I. 43, II. 132.
Kontrapunkt i. d. Fuge (= Gegenſatz) I. 161; doppelter I. 161.
Kontraſtierender Anſatz des Nebenthemas I. 102.
Kontraſtthema, drittes Thema I. 11 ff., in fremder Taktart und anderem Tempo I. 128.
Kreuzweiſe Beziehungen der Motive I. 14.
Ländler II. 55. 57.
Legende II. 119.
Lied ohne Worte II. 7.
Loure II. 65.
Lyriſche Stücke II. 7.
Marſch II. 19.
Mazurka II. 55—57.
Mediantен in der Kadenz I. 64.
Melodiſche Zeichnung I. 43.
Menuett II. 46—55.
Merkmale der Motive I. 5.
Meſſe II. 160 ff.
Militärmärſche II. 20.
Miniaturen II. 7.
Miniaturſätze ſ. d. f.
Mittelſätze im kleinen Stil II. 132.
Mixolydiſches Zwiſchenglied I. 71.
Modulation I. 68, i. d. Durchführung I. 129.
Motette II. 160.
Motiv I. 5.
Nachahmung I. 7, an unſymmetriſcher Stelle I. 23.
Nachtanz (Proportio) II. 65.
Nebenthema I. 95.
Negative harmoniſche Bildungen I. 51.
Neue Tonart für ein neues Thema I. 94. 117.
Nokturne (Nachtſtück) II. 121.
Novellette II. 119.

Offene Form (paralysierte Schlußwirkung) I. 61.
Oper II. 160 ff.
Oratorium II. 160 ff.
Ouvertüre II. 24—25. 137.
Parademarsch II. 20.
Partie, Partita (Suite) II. 126 bis 127.
Passacaglia II. 32. 38—40.
Passepied II. 63.
Passion II. 160 ff.
Pastorale II. 125.
Phantasie (fantasia, fantaisie) II. 106—115.
Polonäse (alla Polacca) II. 26.
Polyphonie i. d. Durchführung I. 129.
Positive Harmonieentwickelg. I 51.
Programm-Musik II. 120.
Proportz (proportio) II. 65.
Psychologische Form I. 189.
Quartett, Quintett II. 127.
Quartsextakkord i. d. Kadenz I. 64.
Recitativ II. 147—148.
Reigentanz (Reihen) II. 65.
Reim als Träger der Schlußwirkung II. 156.
Reimstellung verbindlich f. d. Komponisten II. 147 ff, ignoriert II. 158, umgebildet II. 157.
Repetitionen (Repriſen) die Form vervollständigend I. 103. 114.
Rhapsodie II. 118.
Rhythmik I. 43, II. 103.
Romanze (romance) II. 119.
Rondo (Rondeau) II. 93 ff.
Rondoformen I. 97.
Saltarello II. 65.
Sarabande II. 32—38, I. 104 bis 105.
Satzsinn sich in der Gesangsmelodie spiegelnd II. 147.
Scheindreitaktigkeit I. 85.
Scherzo II. 122—125.
Schluß, harmonisch I. 53, metrisch I. 55, weiblicher I. 55.
Schlußbestätigungen (Anhänge, Überbietungen) I. 77.
Schlußsätze II. 133—136.
Schlußwirkung, haftend a. d. Einsatzmoment der schweren Zeit I. 55, paralysiert I. 61, dgl. durch Sequenz I. 102.
Schnellwalzer (der alte) II. 58—59.
Schwer und leicht I. 42. 80.
Schwer—leicht—schwer I. 85.
Sequenz als Weiterungsmittel I. 102.
Serenade II. 127.
Sextett II. 128.
Sinnaccente II. 147.
Sinngliederung des Textes sich mit der musikalischen Interpunktion nicht deckend II. 149.
Sonate II. 127 ff.
Sonatenform I. 97.
Spezielle Formenlehre I. 1 (übrigens der ganze zweite Teil).
Springtanz II. 65.
Stimmungsgehalt der Dichtung II. 147.
Sturmmarsch II. 20.
Successive Stimmenvermehrung i. d. Fuge I. 165.
Suite II. 126—127.
Suspendierter Schluß (Unterdominante a. d. 8. Takt) I. 62.
Symmetrie als Grundlage aller Form I. 10.
Symmetrisch s. v. w. schwer I. 12.
Symphonie II. 128.
Synkopische Wirkung des Harmoniewechsels a. d. leichte Zeit I. 41.
Takt I. 6, schwerer I. 13, eigentlicher (Begriffsbestimmung) I. 13.
Taktart, veränderte, schärfer gliedernd I. 128.
Tanzstücke (Allgemeines) II. 19.
Tempo I. 43, verändertes, schärfer gliedernd I. 128.
Thema als Formglied im großen I. 91 ff., Gegensatz der Durchführung I. 97. 129.
Tonarten für das zweite Thema I. 116.

Tonartenordnung Form bildend I. 186.
Tonbild I. 4.
Tonmalerei II. 120.
Trauermarsch II. 20.
Trio (Thema B) I. 96. 119, II. 23, (Sonate a tre) II. 127.
Triole von Takten I. 82. 134.
Trugschluß I. 62.
Tyrolienne II. 57.
Überbietung I. 83.
Übergangsharmonien (Medianten ꝛc.) i. d. Kadenz I. 64.
Übergangsintervall nachgeahmt I. 19. 153—154.
Umbildung der Motive I. 7, II. 3 ff.
Umdeutung des schweren Taktes zum leichten I. 80. 84.
Umkehrung als harmonische Rückbildung I. 58, i. d. Fuge I. 183.
Umzudeutende Harmonien a. d. schwere Zeit zu bringen I. 68.
Unähnlichkeit verbindet I. 24.
Unterdominantakkord Schluß suspendierend I. 62.
Unterdominant-Tonart kurz vorm Schluß I 94.
Untergehen des Endes im neuen Anfang I. 80. 84. 89.
Unterteilungsmotive I. 13.
Variation eines zweigliedrigen Themas als Kette A B A B . . . I. 100.
Variationen II. 8 ff. 128—131.
Verbindungsweise der Motive als Gegenstand der Nachahmung I. 19. 153—154.
Verkürzung I. 9, i. d. Fuge I. 183.
Verlängerung (= Augmentation) I. 183, (= Themafortsatz) I. 165.
Verschränkung I. 84, i. d. Fuge I. 179.
Versfüße i. d. Liedkomposition II. 151.
Vokalsatz II. 147. 160 ff.
Walzer II. 55. 57—63.
Weibliche Endung I. 31.
Wiederholung s. Repetition.
Wortbetonung II. 147.
Zurückgreifen auf einen schweren Takt I. 86.
Zusammenschiebung I 84.
Zweigliedrige Formen I. 100. 103. 114.
Zweite Form I. 96. 104 ff.
Zweites Thema I. 93, verlangt andere Tonart I. 94, bei der Wiederkehr i. d. Haupttonart I. 103, Tonarten für dasselbe I. 116, Eigenschaften II. 97.
Zwischenglied I. 71. 92.
Zwischenspiel i. d. Fuge I. 161.

Angeführte und erläuterte Stücke.

Bach, J. S.: 15. 2st. Invention I. 162—164. Wohltemper. Klavier 1. G-moll-Fuge I. 174—177. Das. 1. C-dur-Fuge I. 177 bis 179. Das. 1. Es-moll-Fuge I. 167 und 181—182. Allemanden II. 41—43, Menuetten II. 48—49, Polonäse II. 28. Loure II. 65. Couranten II. 68—70. Gigues II. 74—76. Gavotte und Musette II. 81—82. Bourrées II. 90. C-moll-Phantasie II. 111. D-dur-Phantasie II. 113. Chromatische Phantasie II. 114—115. Capriccio II. 116.

Beethoven: C-moll-Symphonie, 1. Satz, Durchführung I. 134—139. Andante I. 47. Finale I. 45. IX. Symphonie, 1. Satz analysiert I. 140—160. Scherzo I. 80—81. Adagio II. 128—129. B-dur-Symphonie, Adagio I. 44—46. III. Leonoren-Ouvertüre I. 48 bis 49. Eroica, Scherzo I. 120—121. A-dur-Symphonie I. 16.

38, II. 132. VIII. Symphonie II. 132. Violinsonate Op. 96, 1. Satz und Adagio II. 140—146. Es-dur-Quartett Op. 127, Variationen II. 129—130. Cis-moll-Quartett Op. 131, Variationen und Finale II. 135—136. F-dur-Variationen Op. 34 II. 17—18. Polonäse II. 30, Op. 49. 2: I. 6 und 92—95, Op. 126. 1: I. 98—100, Op. 14. 2, Scherzo: I. 108—100, Op. 31. 3, Andante: I. 110—113, Op. 28, Andante I. 113—116 und II. 102, Op. 14. 1, Rondo II. 99—101, Op. 31. 2, Schlußsatz: I. 104—106. Phantasie Op. 77: II. 107—111 und viele kleinere Citate.

Brahms: F-dur-Symphonie I. 42, Trio Op. 101: I. 78, Doppelkonzert Op. 102: I. 79—82, Lieder. 152 ff.

Chopin: Walzer I. 120 und II. 61—62, Polonäsen II. 30—31, Mazurken II. 56—57, Berceuse II. 120, Nokturnen II. 121—122.

Clementi: Op. 36, 37 u. 38: I. 32. 33. 67. 87—88, Walzer II. 59.

Couperin: Sarabande II. 35, Passecaille II. 40, Passepied II. 64—65, Courante II. 71, Canarie II. 73, Gavotte II. 78—79, Rondo La Bandoline II. 94, Rigaudon II. 88.

Franz, R.: Lieder: II. 152.

Händel: Lascia ch'io pianga I. 104—105, Arie aus Salomo I. 105—107, Blacksmith-Variationen II. 8—12, Sarabande II. 35 bis 37, Chaconne G-dur II. 38—39, Allemanden II. 44, Couranten II. 67—68, Gigue II. 76.

Haydn: Menuett II. 50—54.

Heckel, Wolf: Pavane mit Saltarello für Laute II. 83—85.

Jensen: Lieder II. 158.

Kirchner, Th.: Op. 7, Nr. 6: I. 101—102.

Kuhlau: Op. 55, 59 und 20: I. 34. 35. 58. 67. 71.

Lesage de Richée (aus den 12 Suiten für Laute): Sarabande Fis-moll II. 32—33, Menuett G-moll II. 46, Couranten II. 66—67, Gigues II. 74—75, Gavotte A-moll II. 77—78, Bourrée A-moll II. 89.

Lully: Ouvertüren (Entrees) II. 24—26, Sarabande II. 34, Menuett II. 47—48, Passepied II. 63—64, Gigue II. 72, Canarie II. 73.

Mendelssohn: II. 117. 121. 149.

Mozart: C-moll-Sonate II. 22 und 89—90, D-dur-Sonate $^6/_8$: I. 131—134, Variationen Ah, vous dirai-je II. 12—17, C-moll-Phantasie II. 107 und 113 und kleinere Citate.

Rameau: Gavotte II. 80, Rigaudon II. 86.

Schubert: Marsch Op. 121. 2: I. 119, C-dur-Symphonie I. 77, Ländler II. 58, Deutsche Tänze II. 60, Lieder II. 150 ff.

Schumann: B-dur-Symphonie I. 9, Lieder II. 149.

Weber: C-dur-Sonate: I. 39. 57, Polonäsen II. 28—29, Walzer II. 58, Momento capriccioso II. 117.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Mus 330.6
Katechismus der kompositionslehre
Loeb Music Library
BDC6895
3 2044 041 141 2

FEB 1 0 2005